

32 صفحة
الثمن واحد جنيه

أسبوعية ـ السنة الأولى ـ العدد التاسع ـ الاثنين 28 شعبان 1428هـ ـ 10 سبتمبر 2007 م

القاهرة تودع التجريبى وتعود لـ «روايح» وأخواتها!

فوكيه أول قسيس يُرسّم لخدمة المسرح فى الكنيسة

قاسم بياتلى يكتب عن إعداد الممثل

«النمر» أصلة كلب ومحمد نجم ممثل مفلس

اللوحة للفنان الأسبانى
بابلو بيكاسو

مســـرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان – قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

●المواد المرسلة للنشر تكون خاصة بالجريدة ولم يسبق نشرها بأى وسيلة.. والجريدة ليست مسئولة عن رد المواد التى لم تنشر.

● الاشتراكات ترسل بشيكات او حوالات بريدية باسم الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٦ ش امين سامى من قصر العينى ـ القاهرة.

(أسعار البيع فى الدول العربية)

● تونس 1,00 دينار ● المغرب 6.00 دراهم ● الدوحة 3.00 ريالات ● سوريا 35 ليرة ●الجزائرDA50 ● لبنان 1000 ليرة ● الأردن 0.400 دينار● السعودية 3.00 ريالات ● الإمارات 3.00 دراهم ● قطر 5 ريالات ● سلطنة عمان 0.300 ريال ● اليمن 80 ريالاً ● فلسطين 60 سنتاً ● ليبيا 500 درهم ● الكويت 350 فلساً ● البحرين 0.300 دينار السودان 900 جنيه.

الاشتراكات السنوية

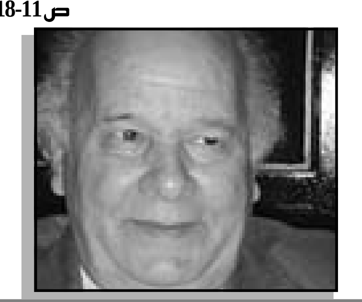
داخل مصر 52 جنيهاً– الدول العربية 65 دولاراً– الدول الأوروبية وأمريكا 95 دولاراً

● ضمن برنامج الاحتفال بختام فعاليات مهرجان القراءة للجميع للموسم الصيفى الحالى، تقدم فرقة المسرح بمدارس الفضائل الإسلامية الخاصة بإدارة العمرانية التعليمية، العرض المسرحى «اقرأ» تأليف وإخراج كرم أحمد، موسيقى وألحان محمد جمال، ويتم عرضه على مسرح اتحاد الطلبة بالعجوزة بإشراف عمرو سمير «مدير عام المدرسة».

د. أبوالحسن سلام ود. حسن عطية ود. سيد الإمام وأحمد خميس وعز بدوى ومحمد زعيمه ومحسن العزب ومحمد مسعد ود. هانى أبوالحسن وخالد حسونه يكتبون عن عروض مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ص11-18

المراجعة

محمود الحلوانى يرصد تظاهرة صيف دمشق المسرحى ص5



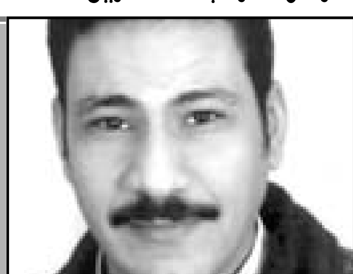
عقود شكل تانى فى مسرح الدولة ص4

العدد القادم

● تغطية شاملة لكل عروض مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى
● ندوات مع كل الوفود العربية فى المهرجان
● نص مسرحى جديد لم ينشر من قبل لدورينمات

تنويه

تنبه جريدة «مسرحنا» السادة المتعاملين معها من الكتاب العرب والمصريين إلى أن المراسلات باسم رئيس التحرير سواء على إيميل masrahona@gmail.com أو إيميل ysry_hassan@yahoo.com وبالنسبة للمراسلات البريدية على العنوان التالى : 16 ش اليابان قصر ثقافة الجيزة – الهرم – الجيزة. والجريدة غير مسئولة عن أية مراسلات ترد بأسماء آخرين.



د. مصطفى سليم يكتب عن الارتجال وبنية الكرنفال فى مسرح محسن مصيلحى. كما يكتب د. محمد السيد إسماعيل عن حازم شحاتة كما عرفه و حاتم الخطيب عن أيام بهائى الميرغنى ص20-21

جمال ياقوت يحكى تجربته مع 5 سبتمبر وعودته من جديد إلى المسرح عالمه الذى لن يغادره ص22

الحس التراجيدى عند شكسبير اقرأ المعدية ص23-24

لوحة الغلاف

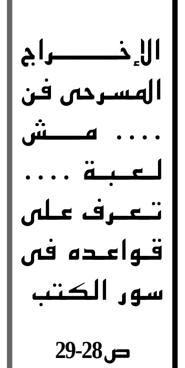


لوحة للفنان الإسبانى بابلو بيكاسو 1881-1975

مغامرة واجبة

تتدفق الموسيقى وتفيض بما يملى فى فراغ المسرح تعبيرا يؤهل المتلقى لاستقبال عرض مسرحى وتتهيأ قطع الديكور لإشغال الحيز المكانى وتنطلق الشخصيات المسرحية تستقطب لب المتفرج بأزياء حُملت بألوان ومعانٍ وتذيب الإضاءة المسرحيةَ الفواصل، وتمحوَ الظلال، فكله على أهبة الاستعداد لتقديم عرض مسرحى يحمل مقولة وفكراً.. تتكاتف هذه العناصر لإبراز وجهة النظر تلك، ويكون التفاعل المطرد فيما بين العناصر للوصول إلى الجوهر متمثلا فى حقيقة الأشياء والوقوف عليها فى مدة العرض المسرحى، وللحقيقة وجوه متعددة والوصول إليها فى عمل فنى إبداعى متعدد تعدد المبدعين، بل وتعدد أدواتهم الإبداعية، فالعرض المسرحى تحكمه قوانين المسرح ولكن عندما تتجاور تجارب المبدعين، باختلاف أجناسهم وألوانهم وأدواتهم، فى المهرجان التجريبى على مسارح القاهرة ندرك أن المسرح واحد والوصول إلى الهدف ألوان. والتجربة المسرحية مغامرة حقيقية لا يستطيع أن يراهن عليها المبدع نفسه ولكنه يتنفس الصعداء عند نهاية العرض وسماع تصفيق الجمهور. أما العرض الذى يخلو من مغامرة فهو عرض قائم على معايير مجربة ومضمونة وسابقة التجهيز بأدوات تم اختبارها فى المسرح، وإذا كنت تبحث عن جديد وغير مطروق فالمغامرة واجبة مشفوعة بخيال الفنان وقدراته على التخيل واستبطان جوهر الحقيقة فيستطيع أن يتخيل ويرتحل فى المكان والزمان ويتصور الغد ويقبض بخياله على مكونات إبداعه هنا يتفرد المبدع عن سائر الناس. ومن هنا تألق الفنان الأسطورة بابلو بيكاسو فى إبداعه؛ ففى لوحة الغلاف فتاة جميلة تزينت فى أبهى زينة وتأنقت وجلست فى دلال عارضة لجمالها وعبر عنها بيكاسو بأسلوب تكعيبى متطور، فقد بدأت التكعيبية بتحويل العمل الفنى إلى مكعبات صغيرة متجاورة ومتعارضة ومتقاطعة، وذلك فى سبيل الوصول إلى كل جوانب العمل؛ فالتكعيبية هدفها الأساسى توضيح كل الأوجه للموضوع الواحد، فإذا كان للمكعب ستة أوجه فإنه يحاول إيضاح الأوجه الستة معاً، فنرى بيكاسو قد عبر عن الفتاة بنفس الأسلوب وأوضح الوجه الأمامى والجانبى معا والخلفى أيضا، ووضع على الثلاثة قبعة أنيقة والأسطح المتعددة رغم تميز كل منها واستقلاليته إلا أن عبقرية بيكاسو تتضح فى صياغته التى تجعلك تستقبل هذا المزج بارتياح، ويداعب العين المدربة قبل العادية فى دراسته للون وتأثير البصرى فى إحداث البهجة التى تعبر عن فرحة هذه الفتاة التى تزينت وظهر ما بداخلها من هدوء وجمال واستقرار فى مجموعة مسطحات ملونة، وضعها الفنان فى سياق لم يسبقه إليه أحد من المبدعين، وهنا بيت القصيد، فالخيال جعله يصوغ كل جوانب المرأة وما بداخلها وجعلها تفيض رقة وعذوبة فى إيقاع بصرى تشكيلى فريد؛ الأمر الذى جعل بيكاسو يزداد شهرة عندما صمم ديكور مسرحية «الاستعراض» لجان كوكتو فى فرنسا عام 1917 وكان لاستخدامه الأسلوب التكعيبى، آنذاك، على خشبة المسرح أثر عظيم فى ارتياد أفق جديد للتشكيل فى فراغ مسرح متحرر من قيود الماضى، ومنطلق بخيال حر إلى التجريب، فالتجديد ثم الاستقرار لنعود إلى الخيال لنجرب من جديد.

صبحى السيد



الإخراج المسرحى فن .... مش لعبة .... تعرف على قواعده فى سور الكتب ص28-29

كلام فى سرى ... صناع العرض يتحدثون علنا ص6

حالة رمادية .... نص من مسرح الدقائق العشر ومواصفات كتابة هذا النوع ص25-26-27

مختارات العدد « من كتابات شهداء بنى سويف »

«الطليعة» يدير ظهره لعشوائيات العتبة


■ د. أشرف زكى

مدخل خاص من قلب حديقة الأزبكية يقودك مباشرة إلى مسرحى العرائس والطليعة بعيداً عن عشوائية ميدان العتبة وصخب باعته الجائلين.. فكرة مبدعة ابتكرها ونفذها د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح، لينهى بذلك سنوات من «الغياب الاضطرارى» لجمهور المسرحيين.

المدخل الذى افتتحه د. أشرف الأسبوع الماضى جزء من خطة للقضاء على ما وصفه بـ «عوامل الطرد» فى الطليعة وتحويلها لعناصر جذب، الخطة تشمل كما قال د. أشرف فى المؤتمر الصحفى الذى سبقته «زفة بلدى» تطوير دورات المياه وشباك التذاكر وخطة دعاية مكثفة للمسرح بعد تطويره تشمل الصحف والمجلات والفضائيات المصرية والعربية. زكى أعلن فى المؤتمر الصحفى عن استعداده لتأسيس «اتحاد للمسرحيين العرب» مؤجلاً كشف تفاصيل أكثر لمؤتمر صحفى خاص بالحدث يقام خلال أيام بينما رفض التعليق على عدم ترشيح عروض البيت الفنى للمسابقة الدولية للمهرجان التجريبى مبدياً احترامه لرؤية لجنة المشاهدة الدولية وطالب الجميع بالتكاتف والشعور بالمسئولية تجاه المهرجان الذى وصفه بأنه واجهة حضارية للثقافة المصرية.

■ مى سكرية

الإسكافى فى إجازة

أسرة العرض المسرحى «الإسكافى ملكاً» حصلت على إجازة لمدة شهر تعود بعدها لخشبة المسرح القومى ابتداءً من منتصف رمضان.

المخرج خالد جلال حرص قبل التوقف على إجراء عملية «مونتاج» للعرض حيث اختصر ما يقارب الثلاثين دقيقة من أحداثه، استجابة لملاحظات تلقاها حول إيقاع العرض ومدته.

«الإسكافى ملكاً» تأليف يسرى الجندى، بطولة ماجد الكدوانى، نهى لطفى، مريم السكرى، ياسر الطويجى.

■ ماجد الكدوانى


■ عادل عبدالهادى


■ محمود الشاذلى


■ عمر على

«بكرة» .. يدشن فرقة رموز على مسرح روابط

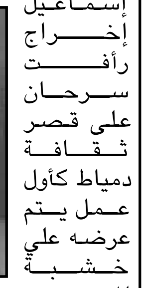
على خشبة مسرح «روابط» قدمت فرقة «رموز» المسرحية المستقلة أولى عروضها بعنوان «بكرة» تأليف محمود الطوخى وإخراج محمد فؤاد زين العابدين، وهي رؤية يغلب عليها التشاؤم فى تقديمها لواقع المصرى بأزماته السياسية والاجتماعية والعرض يمكن حسبانه إجمالا على قالب «الكباريه السياسى» الذى اشتهر به الطوخى مؤلفا.

فرقة «رموز» تكونت مؤخراً من مجموعة من طلبة قسم المسرح بآداب حلوان وعدد من الهواة من طلبة الجامعات الأخرى الذين شاركوا فى تجارب مسرحية داخل الجامعة ومن مؤسسى الفرقة عادل عبد الهادى، ومحمود الشاذلى، وعمر على.



أجندة رمضانية للدمايطة

مسارح قصور الثقافة بمدينة دمياط تعمل بـ «كامل طاقتها» خلال الفترة الحالية حيث شهدت – على التوالى – مهرجانين للفنون الشعبية والموسيقى العربية، كما يتواصل الاستعداد لعرض مسرحية «قوم يا مصرى» للفرقة القومية بدمياط تأليف بهيج إسماعيل إخراج رأفت سرحان على قصر ثقافة دمياط كأول عمل يتم عرضه علي خشبة المسرح بعد افتتاح القصر.


■ عبدالعظيم الدسوقى

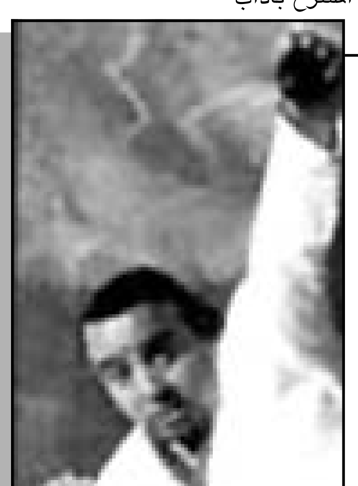
وفى فارسكور يستعد المخرج فوزى سراج لعرض مسرحية «حلم يوسف» تأليف بهيج إسماعيل أيضا والمقرر عرضها فى مهرجان الثقافة الجماهيرية لفرق الأقاليم بعد شهر رمضان.

كما قدمت ثقافة فارسكور وكفر سعد عدة عروض بمهرجان القراءة للجميع.

عبد العظيم الدسوقى مدير قصر ثقافة دمياط أعلن أنه بحلول شهر رمضان سيتم تقديم مهرجان مسرحى لعروض المحافظة وأكد أنه يرحب بأية مهرجانات مسرحية تابعة للثقافة الجماهيرية رغبة منه فى عدم إغلاق المسرح طوال العام.

■ دمياط– عفت بركات

مساعد للمايسترو «يونس شلبى» فى مواجهة «شقاوة» بنت الحتة


■ يونس شلبى

حسين يونس مخرج العرض المسرحى «شقاوة بنت الحتة» الذى يعرض حالياً على مسرح «نادى ضباط الأهرام» أضاف شخصية جديدة للعرض.. لأسباب تتعلق بالحالة الصحية لبطل المسرحية «يونس شلبى».

الشخصية المضافة هو مساعد لـ «المايسترو» وهى الشخصية التى يقدمها يونس والذى تحول ظروفه الصحية دون الحركة على المسرح منفرداً.

«شقاوة بنت الحتة» تأليف أنس عابدين وتتقاسم بطولتها مع يونس شلبى سميرة صدقى ويشاركهما على عبد الرحيم ، ومروة الخطيب، وإيهاب شهاب ، وسارة إسماعيل، والعرض يلاقى – حسب تأكيدات مخرجه – إقبالاً فاق توقعات منتجيه: سميرة صدقى، ومحروس المصرى، وتوقعاته هو شخصياً.

■ محمود مختار

حلم زقزوق والرجل الحقود.. بالعريش!!

قصر ثقافة العريش قدم عدداً من عروض العرائس طوال أشهر الصيف على شواطئ مدينة العريش، ضمن فعاليات مهرجان القراءة للجميع.

منال محمد يوسف «أمينة مكتبة قصر ثقافة العريش» ذكرت أن المكتبة قامت خلال هذا الصيف بتقديم عروض متميزة للأطفال بمشاركة تلاميذ المدارس الابتدائية منها: «شجرة التوت، وميكى، وبطوط، والفأر، والأسد».

ومن جانب آخر قامت المكتبة بتنفيذ عدد من الورش المسرحية بإشراف مدحت محمد نجيب مسئول النشاط، وقد أفرزت الورش عدة عروض مسرحية من تأليف وإخراج وتمثيل الأطفال.


■ منال محمد يوسف

من العروض التى تم تقديمها «حلم زقزوق» تأليف وإخراج محمد عايش الشريف، و«مسعود والرجل الحقود» للمؤلف محمد عبد الله وإخراج محمد عايش أيضا، وتم تقديمهما على مسرح قصر ثقافة العريش، وشارك بالتمثيل فيهما عدد من الأطفال منهم: إسراء عطوة، ريم عبد العليم، منة الله صلاح، مى المصطفى، هبة رمضان، رها سهيل، أحمد عبد العليم، نشوى على.

■ العريش – إسماعيل مصطفى

نهر الإبداع المسرحى


■ د. أحمد نوار

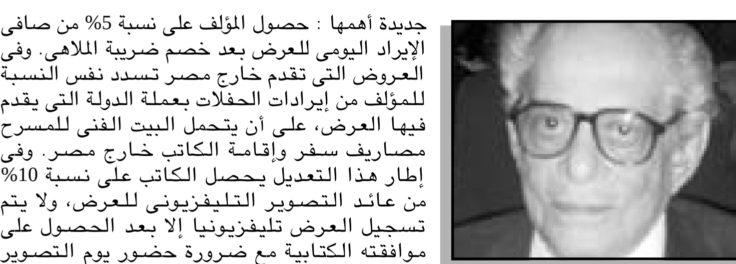
ما الذى حدث لجمهور المسرح؟ سؤال داعبنى طويلاً، وأنا أشاهد أحد عروض المسرح، كنت أجلس أنا ومجموعة من المقربين لنشكل غالبية الحضور، سألت السؤال لنفسى فجرّ وراءه مجموعة من الأسئلة، هل هناك فجوة بين المسرح والجمهور، أم أن المسرح -كوسيط – لم يعد صالحاً لاجتذابه، أم أن جمهور اليوم صار مختلفاً خاصة مع ظهور الوسائط الحديثة من كمبيوتر وإنترنت وفضائيات متعددة؟ أم أن مناخاً اجتماعياً ساهم فى إبعاد الجمهور عن المسرح؟ هل هى أزمة نصوص أم مشكلة فنانين؟ أم أزمة سياق كامل بما يضم من عناصر اللعبة المسرحية؟ تحيرت طويلاً وأنا أتأمل حال الفنون الرفيعة وعلاقتها بالجمهور، وعلى رأسها المسرح بالطبع لأنه جامع هذه الفنون، من هنا ومن خلال المتابعة الدؤوبة التى تقوم بها «مسرحنا » للعروض والأنشطة المسرحية أشعر أن أملاً يبرق بقوة لينير المساحة المظلمة التى تزدحم بالأسئلة عن المسرح وحاله، وعلاقته بجمهوره فلدينا عشرات الفرق المسرحية فى أقاليم مصر، فضلاً عن الفرق المسرحية التى تقدم عروضها على مسرح الدولة وتحتفى بالفن والفنانين لتعيد للمسرح رونقه، ولدينا كتيبة من الهواة لا نشك فى قدرتهم على النهوض بالمسرح، فنحن نؤمن بالشباب، كما نؤمن بالخبرات الكبيرة من فنانينا ومخرجينا وكتابنا ليولد- بتلاقح الأفكار بين الأجيال المتلاحقة – حلم المسرح الذى نرجوه ونتمناه، حينما يعود الجمهور مرة أخرى لينهل من الفكر والفن ما يؤهله لاكتساب وعى جديد تنهض به أمتنا العربية فى زمن نحتاج فيه إلى وعى جديد ومختلف عن السائد والمألوف.

● تشهد حديقة الفسطاط بالقاهرة هذا العام ولأول مرة فعاليات ليالى رمضان الثقافية التى تقيمها سنوياً الهيئة العامة لقصور الثقافة ويفتتحها د. أحمد نوار «رئيس الهيئة» فى الأسبوع الأول من الشهر الكريم. ويتضمن البرنامج عدة فقرات لفرق الفنون الشعبية والموسيقى والمسرح، بالإضافة إلى الأمسيات الشعرية والندوات وعروض مسرح الطفل.

تنصف المؤلف والمخرج وتمنحهما نسبة من إيرادات الشباك

عقود «شكل تانى» فى مسرح الدولة

بدأ البيت الفنى للمسرح فى إعداد صيغة جديدة لعقود الفنانين المتعاملين مع فرق مسرح الدولة فى «الإخراج والتأليف» وقد تم إرسال الصيغة الجديدة لمجلس الدولة لاعتمادها رسمياً قبل بدء العمل بها. .كانت لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة قد ناقشت بنود العقد الجديد فى عدة اجتماعات عقدت خصيصا لهذا الأمر. وأكد مسئولو مسرح الدولة أن العقود الجديدة تتيح للمخرج الحصول على نسبة 10% كدفعة مقدمة من إجمالى أجره عند التوقيع على العقد، إضافة إلى الحصول على نسبة – لم تحدد بعد – من عائد تصوير العرض للتليفزيون ونسبة 5% من عائد شباك التذاكر، بجانب الحصول على 25% من إجمالى المبلغ المتعاقد عليه، مقابل القيام بالإشراف على العرض لمدة شهر بعد الافتتاح، على أن يكون المخرج مسئولا عن العرض مع تقديم تقرير مفصل عن طبيعة سير الأداء العام بالمسرحية، وفى حالة توقف العمل لأكثر من ستة أشهر ثم إعادة تقديمه مرة أخرى، يحق للمخرج تقاضى 25% أخرى من إجمالى أجره الأساسى لإعادة البروفات. أما بالنسبة لعقود استغلال النصوص المسرحية، فقد أضيفت بنود جديدة أهمها : حصول المؤلف على نسبة 5% من صافى الإيراد اليومى للعرض بعد خصم ضريبة الملاهى. وفى العروض التى تقدم خارج مصر تسدد نفس النسبة للمؤلف من إيرادات الحفلات بعملة الدولة التى يقدم فيها العرض، على أن يتحمل البيت الفنى للمسرح مصاريف سفر وإقامة الكاتب خارج مصر. وفى إطار هذا التعديل يحصل الكاتب على نسبة 10% من عائد التصوير التليفزيونى للعرض، ولا يتم تسجيل العرض تليفزيونيا إلا بعد الحصول على موافقته الكتابية مع ضرورة حضور يوم التصوير منعا لخروج ممثلى العرض عن النص الأصلى، إضافة إلى حق المؤلف بالاتفاق مع مسئولى مسرح الدولة فى اختيار المخرج والعناصر الفنية الأخرى المشاركة فى العرض. كانت الشئون القانونية بالبيت الفنى للمسرح قد اعترضت على عدة بنود فى العقد الجديد وطالبت بإعادة صياغتها واستبعدت بنودا أخرى يصعب تنفيذها من الناحية القانونية.



■ سعد أردش

هبه بركات

سناء عاصم.. إطلالة إذاعية على المسرح عمرها أكثر من ربع قرن

تواصل الإعلامية «سناء عاصم» انتقاء وتسجيل مجموعة جديدة من العروض المسرحية لتقديمها فى برنامجها الأسبوعى «دعوة إذاعية إلى مسرحية» ..مواصلة ما تراه دورها ألا وهو تقديم فن المسرح إلى مستمع الراديو من خلال السهرة التى تعدها وتقدمها والتى تعد النافذة الإذاعية الوحيدة على المسرح..

وبسؤالها عما إذا كانت ستقتصر على العروض القديمة أم لا، أجابت:

– سجلت عدة عروض جديدة معظمها من إنتاج مسرح الدولة، كما حصلت على تسجيلات لعروض أخرى من المركز القومى للمسرح، وأعتبر هذا «التحديث» إضافة حقيقية لمكتبة الإذاعة.

هل يتابع المستمعون برنامجك ؟

– أقدم البرنامج منذ أكثر من عشر سنوات، ومن خلاله اتابع مستمع الراديو روائع الفن المسرحى، التى قدمها الراحلون إسماعيل ياسين ونجيب الريحانى، وصولاً إلى «الملك هو الملك» والأعمال الحديثة التي أشاد بها النقاد.

هل تتم إذاعة المسرحيات كاملة ؟

– المسرحيات تذاع من خلال البرنامج كاملة، والأعمال الطويلة تذاع على حلقتين، بالإضافة إلى مقدمة لتعريف المستمع بصناع العمل وأبطاله، وهي الجزئية التي أعتبرها نوعاً من التوثيق للأعمال التى أقدمها.

هل لك إسهامات قبل هذا البرنامج ؟

– قدمت برنامجاً بعنوان «نافذة على المسرح» لمدة ثلاث سنوات قبل أن يبدأ «دعوة إذاعية» ومن خلاله كنا نشرح للمستمع المصطلحات المسرحية، ونحيي ذكرى الرواد.

كيف تقومين بإعداد برنامجك ؟

– أعتبر نفسى متخصصة فى مجال المسرح حيث أقدم برامج عنه منذ عام 75 وأعد المادة العلمية لبرامجى بنفسى، لدى مكتبة مسرحية ضخمة أعتمد عليها بالإضافة لاحتكاكى بالوسط المسرحى طوال هذه السنوات.



■ سناء عاصم

سلوى عثمان

«جنون مؤلف» فرقة كيان

الكاتب و المخرج المسرحى محمد المليجى مؤسس فرقة كيان المسرحية الحرة بدأ بروفات ثانى عروض الفرقة و عنوانه «جنون مؤلف» بمقر الفرقة بالمعادى استعداداً لتقديمه بعد عيد الفطر على مسرح ساقية الصاوى.

العرض يناقش –كما يذكر المليجى – مشاعر مؤلف دائم الاصطدام بالواقع المسرحى الذى يحاول دفعه لكتابة ما هو سائد فى حين تقوده روحه المبدعة إلى رفض ما هو كائن والحلم بالمستحيل .

جنون مؤلف بطولة: أميرة عز الدين، ولاء مجدى، شيماء راشد، محمد سعيد، مصطفى المرشدى ، إعداد موسيقى: حسين عونى، أزياء : سها سامى. ديكور: أحمد حسن .

كانت فرقة كيان قد تكونت فى يناير 2006 بعد تقديمها لعرض« صديق » وحصوله على المركز الأول فى المهرجان الثقافى العراقى بالقاهرة .

احزان شامه من عروض فرق الاقاليم

3 مهرجانات لفرق الأقاليم ومؤتمر لمناقشة قضاياها

انتهت الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة من وضع برنامج مهرجانات فرق الأقاليم المسرحية الختامية للموسم المسرحي المنقضى بمشاركة أكثر من خمسين عرضاً مسرحياً من إنتاج خطة 2007/2006، تم تقديمها بالمحافظات المختلفة.

تقرر إقامة مهرجان فرق قصور الثقافة على مسرح قصر ثقافة سوهاج، أما فرق القوميات فيقام مهرجانها على مسرح قصر ثقافة دمياط الذى تم افتتاحه مؤخراً بعد التطوير والتجديد.

وعلى مسرح قصر ثقافة الفيوم يقام مهرجان فرق بيوت الثقافة المسرحية.

يذكر أن الإدارة العامة للمسرح وضعت عدة معايير للعروض المسرحية التى يحق لها المشاركة فى المهرجان الختامى أهمها حصول العرض على درجات تتعدى نسبة الـ 75٪ فى التقييم الأولى للجان المتابعة.

وفى السياق نفسه، وافق د. أحمد نوار «رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة» على بدء فعاليات هذه المهرجانات ضمن احتفالات الهيئة بليالى رمضان الثقافية والفنية لهذا العام وهى المرة الأولى التى يتضمن فيها برنامج احتفالات الهيئة بالشهر الكريم عروضا مسرحية تقدمها فرق الأقاليم.المعروف أن مهرجانات فرق الأقاليم المسرحية متوقفة منذ عدة سنوات دون أى أسباب معلنة ويمثل أمر استئناف انعقادها هذا العام مكسباً كبيراً لفنانى المسرح بالمحافظات.. ومن جانب آخر أكد المخرج المسرحى «عبد الرحمن الشافعى» رئيس المؤتمر العلمى للمسرح المصرى فى الأقاليم لدورة هذا العام، أنه تقرر إقامة المؤتمر فى مدينة المنيا بحضور عدد من فنانى الأقاليم والنقاد والمهتمين بحركة المسرح المصرى لمناقشة الأزمات والمعوقات التى تواجه فرق الثقافة الجماهيرية، وفى الوقت نفسه إعلان عدد من التوصيات للارتقاء بمستوى ما تقدمه هذه الفرق وكذلك العمل على رفع ميزانيات إنتاج العروض المسرحية وتطوير آلية عملها..

يتولى أمانة المؤتمر الشاعر د. محمود نسيم. والأمينان المساعدان الكاتبان محمد الروبى، ومحمد الشربينى.

عادل حسان

عرضان و«خمسة كلبوش» فى مهرجان تنمية القدرات المسرحية بالقاهرة

أقام مركز تنمية القدرات المسرحية بمحافظة القاهرة مهرجانه السنوى الأسبوع الماضى برعاية عبد السميع حمزة وكيل أول وزارة التعليم والفنان هانى كمال موجه عام التربية المسرحية بالقاهرة و عادل سلامة مدير عام إدارة عين شمس التعليمية. المهرجان الذى أقيم على مسرح مدرسة ابن خلدون الثانوية شمل عرضين مسرحيين الأول «أغنية على الممر» تأليف على سالم إخراج أسامة مجدى، ديكور عبدالله الحسين وأحمد علاء ، موسيقى إسلام عباس وبطولة محمد بركات وليد الفولى ، إسلام عبدالمنعم ، عبد الحميد ممدوح و محمد هاشم السيد و«نبضات من قلب وطن » إعداد عمرو قابيل ، بطولة محمد حسين ،كاريمان عاطف ، عمرو محمد رويدا عبد النعيم ، آية الله عصام، محمود رمضان ،إيمان الحاج ، وسام أبو سريع .كما قدم المهرجان عرضاً للبانتومايم بعنوان «خمسة كلابوش» فكرة مهندس الديكور محمد جابر إخراج وسام أبوسريع. إضافة إلى عدة فقرات للإلقاء.

■ هانى كمال

عفت بركات



تكريم خوان أنطونيو فى المركز الثقافى الأسبانى

عقد المركز الثقافى الأسبانى ندوة لتكريم المؤلف والمخرج الأسبانى خوان أنطونيو لوميجون الذى، تخرج فى كلية الطب عام 1965 غير أنه ترك مهنة الطب وتفرغ للكتابة والإخراج.

– 1975 أسس فرقة الحركة المسرحية.

– 1982 شارك فى تأسيس جمعية مخرجى المسرح وتولى منصب الأمين العام بها.

– قدم العديد من المسرحيات منها «طريدة الفردوس»، و«بدء عصر الحديد».

– يعتبر خوان من أهم الشخصيات المسرحية فى إسبانيا، حيث يعمل مستشاراً لشئون المسرح بوزارة الثقافة، ورئيسا لتحرير أهم مجلة تصدر عن المسرح، هذا فضلاً عن رئاسته للمهرجانات الفنية، ومحاضراته التى يلقيها فى الجامعات الأوربية.. تحدث د. زيدان محمد «متخصص فى المسرح الأسبانى» عن حركة الترجمة عن الإسبانية، فى المكتبة المصرية، وقال إن لوركا هو أكثر المؤلفين الأسبان حظاً فى الترجمة إلى العربية.

وعقب د. خالد سالم «منسق اللغة الأسبانية بالمركز» مشيراً إلى أن د.زيدان أغفل ما قدمه مهرجان المسرح التجريبى من ترجمات عن الأسبانية بلغت 40 عنواناً من جملة 250 عنواناً، وذكر أن العروض والكتب التى تقدمها أسبانيا للمهرجان كلها جهود شخصية من المركز.

وحدث خوان أنطونيو الذى تمنى أن تحتوى المجلة التى يصدرها عن المسرح فى أعدادها القادمة مسرحيات مصرية، وأن تنشر هذه الأعمال فى كتب منفصلة، وأضاف أنه سيهتم بترجمة نصوص من المسرح المصرى إلى الأسبانية فى الفترة القادمة. ثم تحدث مدير الفرقة الأسبانية المشاركة فى المهرجان التجريبى قائلاً إنه يعتبر فرقته فى مهمة خاصة لتقديم المسرح الأسبانى بقوة.

■ أحمد متولى

مسرحيات فصل واحد بعين شمس

إدارة عين شمس التعليمية، قررت تقديم عرض مسرحى من نصوص الفصل الواحد لعدد من المخرجين الجدد على مسرح مدرسة ابن خلدون الثانوية بحلمية الزيتون أيام الخميس من كل أسبوع طوال شهر رمضان القادم، ويقدم العروض طلاب المدرسة تحت إشراف أحمد متولى موجه المسرح بالإدارة وبمشاركة سعيد عبد المنعم ونفيسة زكريا وولاء مجاهد.

تظاهرة صيف دمشق المسرحى

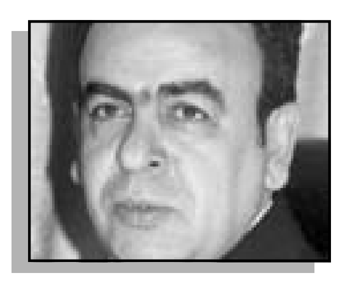
مديرية المسارح والموسيقى االتابعة لوزارة ثقافة السورية، أقامت مديرية المسارح والموسيقى المسرحية المسماة «تظاهرة صيف دمشق المسرحى» والتى بدأت فى التاسع من يونيه وانتهت فى السادس من سبتمبر الجارى، وقدمت العروض جميعها على مسرح القبانى التابع للمسرح القومى بدمشق.

قدّم د. رياض نعسان أغا وزير الثقافة السورى لهذه التظاهرة بقوله: «إن المسرح رؤية متكاملة لواقع أجمل، فعظمة فن المسرح تجىء بمقدار ما يهدف إلى الأبعد، وبمقدار ما يحاكى وعى الإنسان وعقله وروحه، وهذه غايتنا أن نلقى بعض الشعاع على فن المسرح لينطلق طائراً مغرداً حراً يجول فى عالم أعمق وأبعد، يرسم حالة من التفرد والتمايز معتمداً على إبداع الفنان وموهبته وعطاءاته.

كما صرح د. عجاج سليم مدير مديرية المسارح والموسيقى بأن هذه التظاهرة ليست لعباً فى الوقت الضائع أو ملء فراغ لخشبة اعتادت أن ترتاح صيفاً لتستعد لموسم شتائى عاصف، بل سعينا لتكون هذه التظاهرة المسرحية مهرجاناً دون حفل افتتاح، وموسماً لا يقل أهمية عن موسمنا المسرحى الذى يمتد عادة منذ أوائل الخريف وحتى نهايات الربيع، إذ عملنا على أن تكون عروض صيفنا المسرحى متميزة شكلاً

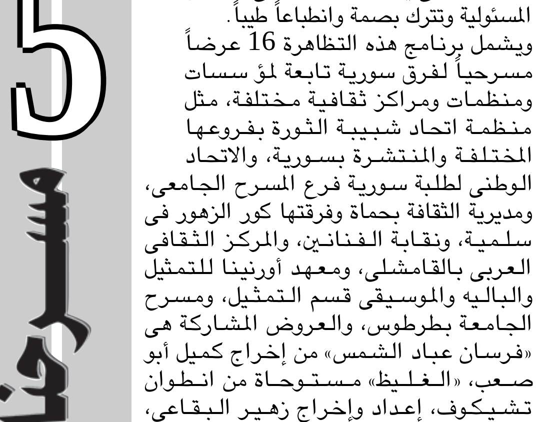


■ د. رياض نعسان أغا



■ د. عجاج سليم

ومضموناً، فآثرنا أن ندعو العروض التى حققت تواجداً مهماً فى المهرجانات والمناسبات التى سبق أن شاركت بها فى مراحل سابقة، أو



العروض التى يؤمل أن تكون على مستوى المسئولية وتترك بصمة وانطباعاً طيباً.

ويشمل برنامج هذه التظاهرة 16 عرضاً مسرحياً لفرق سورية تابعة لمؤسسات ومنظمات ومراكز ثقافية مختلفة، مثل منظمة اتحاد شبيبة الثورة بفروعها المختلفة والمنتشرة بسورية، والاتحاد الوطنى لطلبة سورية فرع المسرح الجامعى، ومديرية الثقافة بحماة وفرقتها كور الزهور فى سلمية، ونقابة الفنانين، والمركز الثقافى العربى بالقامشلى، ومعهد أورنينا للتمثيل والباليه والموسيقى قسم التمثيل، ومسرح الجامعة بطرطوس، والعروض المشاركة هى «فرسان عباد الشمس» من إخراج كميل أبو صعب، «الغليظ» مستوحاة من انطوان تشيكوف، إعداد وإخراج زهير البقاعى، و«الخادمات» لجان جينيه، والإخراج قصى قدسية، و«رياح الحريق» عن الطريق إلى الشهرة لجريجورى جورين، إعداد وإخراج هاشم غزال، و«الهوى غلاب» تأليف وإخراج سعيد حناوى، و«خارج السرب» لمحمد الماغوط، إعداد وائل زيدان وإخراج صدر الدين ديب، و«كائنات تحت السطر» لأنطوان تشيكوف، إعداد وإخراج وليد العمر، و«فصول» تأليف بانا رزق وإخراج رائد مشرف، «فسحة رمادية» تأليف وإخراج حسام كيلانى، «اللص الشريف» عن نص لداريوفو إعداد وإخراج مولود داوود، «الزيارة» تأليف خوليو رامون، إخراج غادة النصارى، و«صانع المطر» لريتشارد ناش، إخراج رانيا درويش، «ماريونيت» عن نص (لص) لبسام كوسا، الإعداد كمال بدر، وظلال لبابيدى، وإخراج كمال بدر، «موقف الباص» تأليف كاوتشين جيان، إعداد وإخراج سمير إيشوع، غيرة الباربوبيه لموليير والإخراج لرأفت الزاقوت وأمل عمران، وتختتم التظاهرة بعرض «القرية عالم صغير» نص جماعى «ارتجال» من إخراج دانيال الخطيب.

■ سوريا : محمود الحلوانى

ارتباك فرق الأقاليم

تسببت الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة فى إحداث حالة من الارتباك بين أعضاء فرق المسرح والأقاليم بمختلف المحافظات بعد قيام الإدارة بإرسال إشارات لهذه الفرق تحدد بدء عمل لجان إعادة تشكيل الفرق «قوميات – قصور – بيوت» فى نفس توقيت انشغال معظم أعضائها بمتابعة عروض المهرجان التجريبى، ومشاركة آخرين فى الإعداد لاحتفالية تكريم شهداء بنى سويف.

د. محمود نسيم مدير عام المسرح بالهيئة اضطر إلى اتخاذ قرار بتأجيل عمل عدد من هذه اللجان.

■ د. محمود نسيم

سهراية مصرية فى احتفالات رمضان بالإسكندرية

انتهى إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى من إنتاج الأمسية الرمضانية «سهراية مصرية» من تأليف الشاعر السكندرى على المحمدى و الإخراج لعبد العزيز محمود.

ويبدأ تقديم العرض من 10 رمضان على مسرح قصر ثقافة الأنفوشى بالإسكندرية، ثم يتم تحريك العرض بالأفرع الثقافية التابعة للإقليم وهى دمنهور، غزل المحلة، شبين الكوم ، مطروح ، سيدى برانى، كفرالدوار.

يشارك فى التمثيل بالأمسية سعيد عبد النعيم، سعيد العمروسى، ولاء عبدالحميد، هالة قمر الزمان ، صلاح السايح ، رامى نادر، هند فتحى، ممدوح حنفى، والمطرب أحمد عبدون، وعدد آخر من فنانى الإسكندرية .

■ حنان شلبى



■ عبد العزيز محمود

الموسيقى والألحان لمحمد شمس. والاستعراضات لمحمد ميزو. والديكور والملابس لسمير زيدان.

العرض يقدم بإشراف حنان شلبى «رئيس إقليم ووسط غرب الدلتا الثقافى».

● يا لهذا السحر الذى عرفناه وهما وعشناه حقيقة... ألا نبادر ويصافح كل منا الآخر ... وتتعانق الأيدى معا ولتصرخ الأصوات والقلوب مدافعة عن مسرحنا الذى يحيا بنا .. لا نريد أن يأموت المسرح .. فيوم وفاته.. نأخذ عزاءنا فينا.

مؤمن عبده



■ حسين محمود

سور الصين العظيم بمسرح الشباب

المخرج حسين محمود قرر أخيراً أن ينقل نشاطه المسرحى إلى البيت الفنى بعد سنوات قضاها مخلصاً لـ «المسرح الجامعى» حيث بدأ التحضير لتقديم نص «ماكس فريش» سور الصين العظيم على قاعة يوسف إدريس من إنتاج مسرح الشباب الذى يديره هشام عطوة.

حسين سبق له تقديم النص ذاته من خلال المسرح الجامعى وحصل به على المركز الأول على مستوى جامعة القاهرة، وهو المركز الذى حصل عليه مرة أخرى العام الماضى عن نص «طقوس الإشارات والتحولات» وشارك به فى الدورة الثانية للمهرجان.

■ أحمد زيدان

ياسر جلال :
النجوم مكسب لمسرح الدولة

على «أجندة» ياسر جلال مدير مسرح الغد أربعة عروض جديدة وخطة طموحة لتطوير المسرح تشمل الشكل والمضمون.. بالإضافة إلى شائعة طريفة عن قيامه بالدعاية بنفسه لمسرحية «قصة حب» التى يعرضها الغد حالياً حينما تردد أنه وقف أمام باب المسرح ليجتذب رواداً للعرض!

ياسر الذى أبدى استعداده للمساهمة بأى شكل فى المحاولة التى يقودها للنهوض بمسرح الغد كشف لـ «مسرحنا» حقيقة وقوفه أمام باب المسرح قائلا: ما حدث أنى كنت أشرف على تعليق أفيش العرض المسرحى، فالتف حولى بعض المارة طالبين التصوير معى فداعبتهم قائلاً «اتصوروا معايا وادخلوا اتفرجوا على العرض» لأفاجأ بحماسهم للسؤال عن العرض وأبطاله ثم مشاهدته، وبالفعل امتلأت القاعة ليومين متتاليين.

وأكد ياسر أن الدعاية هى الرقم الصعب فى معادلة عروض مسرح الدولة، مشيداً بخطة د. أشرف زكى رئيس البيت الفنى والتى تعتمد على النجم كعنصر أساسى للجذب، إلى أن تتخلق «عشرة» بين الجمهور والمسرح، يتحول بعدها المَسرح ليكون هو النجم.

وتوقف ياسر عند مشاركة نجوم مثل فيفى عبده، ومحمد نجم، وعلى الحجار، فى عروض مسرح الدولة واصفاً هذه المشاركة بأنها شىء مهم رغم كل التحفظات على العروض.

وحول عروض «الغد» فى الفترة المقبلة ذكر ياسر جلال أنها تتضمن مسرحيات «كرنفال الطيور» إخراج سعيد سليمان، «ملهاة الحجاج» إخراج ناصر عبد المنعم، ثم عرضين آخرين هما «أسرار حريمى» لعبير لطفى و«الطريقة السهلة لإزالة البقع» لرشا عبد المنعم.

هذه العروض هى جزء من خطة التطوير التى تشمل أيضاً – حسب قول ياسر – تغيير ألوان واجهة المسرح إلى «البنى والبيج والطوبى» وتغيير شكل الأفيش الرئيسى وشباك التذاكر.. لأن شكل المسرح وإطاره الخارجى هو عنوان قوته حسب رؤية ياسر.

وفى ذهن ياسر جلال الكثير من أجل تطوير الغد من خلال فلسفة المسرح الأساسية وهى التجريب، أى تقديم صيغ جديدة ومبتكرة، ومن أجلها يتواصل العمل فى تطوير قاعة العرض بالمسرح وتجديد أرضياتها وستائرها وكراسيها، مضحياً بوقته وعمله – كممثل أحيانا – كما لا يبخل بدفع مبالغ من جيبه الخاص بحثاً عن الأفضل، وكى يثبت لنفسه أولاً وللمسرحيين أنه الرجل المناسب فى المكان المناسب.

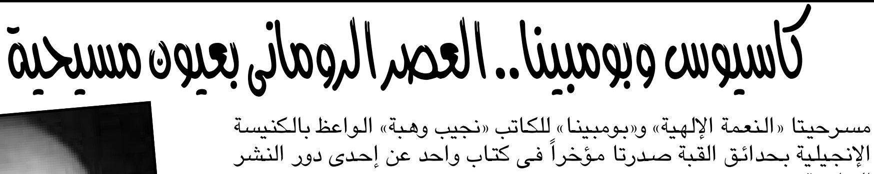
■ مى سكرية

«روميو وجوليت» على مسرح الأزبكية

العرض المسرحى «روميو وجولييت» تقرر عرضه على خشبة مسرح حديقة الأزبكية بعد اكتمال تجهيزاته الفنية والتقنية.

العرض الذى يخرجه د. سناء شافع ويشارك فى بطولته عدد من طلبة المعهد العالى للفنون المسرحية تتواصل بروفاته حالياً بالمسرح القومى.

كاسيوس وبومبينا.. العصر الرومانى بعيون مسيحية



مسرحيتا «النعمة الإلهية» و«بومبينا» للكاتب «نجيب وهبة» الواعظ بالكنيسة الإنجيلية بحدائق القبة صدرتا مؤخراً فى كتاب واحد عن إحدى دور النشر الخاصة.

أحداث المسرحيتين تدور فى العصر الرومانى. وتدور الأولى عن «كاسيوس» الوثنى الذى تحول للمسيحية والصراع النفسى المحتدم داخله بين حبه لزوجته إميلى وإيمانه بعقيدته الجديدة فى ظل محاولاتها المستمرة لإعادته إلى الوثنية.

بينما تدور أحداث «بومبينا» حول العبد الرومانى «انسيمس» الذى يعتنق المسيحية فى ظل مطاردة اليهود والرومان لأتباعها ولا يجد مفراً من العيش متخفياً لدى بلويتوس وزوجته بومبينا.

النصان – حسبما يؤكد الناشر – كلاسيكيان ويمتازان بالحبكة القوية والتصاعد الدرامى الشيق.

■ روبير الفارس



■ نجيب وهبة

● ضمن برنامج الاحتفال بختام فعاليات مهرجان القراءة للجميع للموسم الصيفى الحالى، تقدم فرقة المسرح بمدارس الفضائل الإسلامية الخاصة بإدارة العمرانية التعليمية، العرض المسرحى «اقرأ» تأليف وإخراج كرم أحمد، موسيقى وألحان محمد جمال، ويتم عرضه على مسرح اتحاد الطلبة بالعجوزة بإشراف عمرو سمير «مدير عام المدرسة».



حلوين يا بنات الأنفوشى..

«كلام فى سرى».. بهجة حاضرة وتساؤلات مؤجلة

دعونا نعترف فى البداية أننا لم نكن «محايدين» ونحن نلتقى بـ «المبدعين الخمسة» القادمين من الإسكندرية... انحيازنا للفن الجميل الذى صنعه شابان وثلاث فتيات كلهم فى أوائل العشرينيات من أعمارهم هو الذى قاد خطواتنا إلى حيث يستعدون للمنافسة الدولية بعرضهم الذى تكلف قروشاً قليلة، وإن امتلك إبداعاً وخيالاً بلا حدود.
اختيار عرض من إنتاج «نوادى المسرح» بهيئة قصور الثقافة «إضاءة» على ملفات عديدة آن الأوان- لكى تحتل مكانها أمام المهتمين بفن وصناعة المسرح فى مصر- أن نجيب جميعاً عن تساؤلات طالما رددها مبدعو.. «الأقاليم» عما قُدم لهم من دعم واهتمام! وعما يمكن أن يقدمه الشباب من أفكار وإبداعات طازجة، مدهشة، وخلاقة..دعونا نؤجل التساؤلات فى هذه اللحظة.. لنحتفل معكم بأول عرض من إنتاج هيئة قصور الثقافة يتم اختياره ليمثل مصر فى المسابقة الدولية لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى.. ونقترب من صانعى وصانعات هذا العمل المبدع.

■ عفت بركات

الذى تحدث بلسان الأنثى.. عز درويش وثلاثة تحولات كبرى

فى هذا العرض.. «كلام فى سرى» اكتشف «عز درويش» أنه قادر على الكتابة بلسان الأنثى، فقرر التوقف للحظات ومراجعة أوراق عديدة فى ملفات مشواره المسرحى القصير استعداداً للسير فى دروب جديدة.
عز بدأ اللعبة ممثلاً وشارك فى عدة عروض مسرحية منها «دكتور زعتر» مع المخرج فريد شوقى، «موت إكلينيكى» و«بسكويت بالعجوة» للمخرج سامح الحضرى، واللذان عرضا فى المركزين الثقافيين الألمانى والفرنسى، شهدت حياته التحول الأول بعد مشاركته فى عدة ورش فنية لتحليل النص المسرحى وإعداد الممثل، ليجد نفسه بعدها يمسك بالقلم ويكتب نصاً بعنوان «دنجوان لو كان» تم عرضه فى المركز الثقافى الفرنسى ثم «نقطة.. مسافة.. علامة استفهام» ثم «أوضة الفيران» وصولاً إلى «كلام فى سرى» وكلها تم تنفيذها فى نوادى المسرح.
وعز الذى مازال يدرس بكلية التجارة يصف المرحلة المقبلة فى مشواره بأنها مرحلة «التأكد» ككاتب واكتشاف مناطق إبداع جديدة بداخله أضاءتها كلمات الحفاوة النقدية، حيث يكتب حالياً نصاً جديداً قد يكون التحول الثالث فى حياته.



■ عز درويش

صاحب الفكرة.. الذى فتح القمقم

محمد الطايع.. كلمة السر «تمرد»

المخرج محمد الطايع هو الأب الشرعى للعرض فهو صاحب فكرة «كلام فى سرى» الذى أراد من خلاله أن يقدم الأنثى بعيونها فطرح الفكرة وتشجعت عضوات فرقة «تمرد» التى شارك فى تأسيسها وبعد ورشة جماعية كتب عز درويش النص النهائى، وقد صمم محمد السينوغرافيا وخطة الإضاءة التى كانت عنصراً أساسياً فى العرض.الطايع الذى تخرج فى كلية التجارة بدأ مشواره المسرحى مبكراً منذ كان تلميذاً فى الابتدائى، ثم دخل قصور الثقافة كممثل وشارك فى مسرحية «الشخص» إخراج يوسف عبد الحميد و«نزهة فى الجبهة» إخراج أحمد أبو النصر و«فتاة للزواج» إخراج رمضان عبد الحفيظ، و«ملك الشحاتين» إخراج أحمد أبو النصر، ثم شارك فى «آخر السور» إخراج محمد على، وعرض «تيجى تيجى» من تمثيله وإخراجه ومسرحيات أخرى. .. وعن تحوله للإخراج يقول محمد: جاءت المسألة بالصدفة فقد كنت أشارك فى عرض للزميل محمد منصور ولسبب ما اعتذر عن استكمال العرض فاضطررت لاستكمال العرض، بعدها شعرت برغبة فى الاستمرار فأسست جماعة «تمرد» للفنون المسرحية والموسيقية، وأخرجت العديد من العروض مثل «يمامة بيضا» الذى حصل على العديد من الجوائز ودخلت به المهرجان القومى للمسرح وعرض «تمرد» وهو ميلودراما راقصة حاز على جائزة أحسن موسيقى، وجائزة لجنة التحكيم الخاصة، وتم ترشيحه لمهرجان الشارقة فى الإمارات، كما مارست الإخراج السينمائى من خلال فيلم روائى قصير بعنوان «عين الشمس» من تأليفى، إلا أننى أجد نفسى أكثر فى المسرح، وأنوى الاستمرار فى الإخراج لطرح رؤيتى الخاصة.



■ محمد طايع

من مقاعد المتفرجين إلى «روح» الشخصية

ياسمين سعيد.. نغمة منفردة فى لحن جميل

ياسمين سعيد.. الضلع الثانى فى مثلث «بنات الأنفوشى» اللاتى صنعن تجربة «كلام فى سرى»؟ عرفت مبكراً أن المسرح هو اختيارها وربما قدرها، فالتحقت بقسم المسرح بكلية الآداب بحثاً عن أسرار عالم المسرح، ولتبدأ مبكراً مشوارها كممثلة... شاركت ياسمين فى عدة عروض مسرحية منها «بيت الدمية» مع المخرج جمال ياقوت و«مس جوليا» مع المخرج نفسه ثم «الأشباح» إخراج محمد الزينى والذى شارك فى الدورة الثانية للمهرجان القومى للمسرح، كما اختبرت تجربة التعبير عن نفسها كتابة من خلال نص بعنوان «صولو بيانو» لعبت بطولته لاحقاً.... كانت ياسمين هى المرشحة الأولى للدور الذى لعبته فى «كلام فى سرى» إلا أن ظروفاً حالت دون مشاركتها فى العرض عند تقديمه للمرة الأولى وإن لم تمنعها من متابعة ليالى العرض لتستشعر صعوبة الدور، وعندما اعتذرت «البديلة» عاد إليها الدور وعادت هى إليه بدون تردد... الصعوبة التى لمستها ياسمين فى الشخصية عندما كانت فى مقاعد المتفرجين، تحولت إلى سلاسة فى فهم واستيعاب الشخصية ثم أدائها، كما شهد بذلك نقاد العرض وجمهوره ولا تمل ياسمين من تكرار التأكيد على أن أسلوب ريهام فى تناول الأحداث والشخصيات هو مفتاح نجاح العرض والحافز الأساسى الذى قاد خطواتها إليه.

■ ياسمين سعيد

ممثلة تعانى «سوء تفاهم» مع المجتمع

رانيا زكريا.. نظرة لمبدعى الثغر

المسرح الجامعى كان بوابتها إلى عالم الدراما بسحره وأساطيره التى لا تنتهى، أما القاسم المشترك بين «رانيا زكريا» وزميلاتها فى عرض «كلام فى سرى» فهو اختبار كل منهم لأكثر من أسلوب للتعبير الفنى، فبجانب مشاركاتها العديدة كممثلة، خاضت رانيا تجربة الإخراج وحصلت على جائزة أفضل إخراج فى مهرجان المخرجة العربية بالإسكندرية.
رانيا زكريا التى تدرس حالياً بقسم المسرح بعد انتهائها من دراسة علم الاجتماع تؤدى فى العرض شخصية «الممثلة» التى تعانى من «سوء تفاهم» مع المجتمع الذى مازال يتمسك برؤى بالية ووجهات نظر عقيمة، وشخصية الممثل - كما تؤكد رانيا - من أصعب ما يمكن تأديته، والممثل المحترف يعرف أنها اللعبة الأصعب فى فن التشخيص ولذلك كانت حريصة على الإمساك بمفتاح الشخصية من خلال الرؤية الإخراجية لريهام عبد الرازق والتى كانت - حسبما تقول - وراء حماسها للمشروع منذ البداية.. رانيا لديها مطلب مشروع يؤرقها وهو الاهتمام بمبدعى المسرح فى الإسكندرية والذين تصفهم بأنهم «طاقات خلاقة» تستحق الالتفات والدعم والتشجيع.. وتتوقف رانيا عند ظاهرة حرص المخرجات على وجود ممثلات من أعمالهن لتفسرها بأنها «هبوط إجبارى» سببه قلة الممثلات، ولذلك تتحمل المخرجة جهداً إضافياً من أجل تقديم عملها.



■ رانيا زكريا

ريهام عبد الرازق : الجرأة.. أسلوبى الخاص

راقصة الفنون الشعبية التى حققت المفاجأة فى أولى تجاربها الإخراجية

بالتأكيد لم تكن «ريهام عبد الرازق» تتوقع كل هذا النجاح لتجربتها الأولى فى مجال الإخراج المسرحى لكنها - بالتأكيد - تستحقه.. واختيار عرض «كلام فى سرى» لتمثيل مصر فى المسابقة الرسمية للمهرجان التجريبى وترشيحه للمشاركة فى مهرجان المخرجة العربية هو نتاج طبيعى لجهد تم بذله وخبرات تراكمت لدى ريهام التى وقفت على خشبة المسرح لأول مرة وهى فى السادسة من عمرها كراقصة فنون شعبية، سنوات قضتها فى مراكز الشباب وفرق الطلائع قبل أن تلتحق بقصر ثقافة الأنفوشى وشاركت فى معظم العروض التى قدمها كـ «راقصة» وحصلت على أربع جوائز قبل أن يختطفها التمثيل من الرقص.
العرض كما تقول ريهام بدأ بـ «فكرة» طرحها المخرج محمد طايع سرعان ما أصبحت «ورشة حكى» شاركت فيها بطلات العرض الثلاث، وكتب نتاجها عز درويش، ويناقش بجرأة شديدة مشكلات «الفتاة / الأنثى» فى المجتمع الشرقى، والصعوبات التى تقف حائلاً دون قدرتها على التواصل مع الرجل الذى يمثل محور عالمها.
عن جرأة العرض سألتها فأجابت: لم أتردد إطلاقاً فى كشف ما أريد كشفه بجرأة أعتبرها «طابعى الخاص» وأسلوبى المميز كممثلة وكمخرجة.
ريهام التى لم تكن تطمح فى أكثر من العرض على هامش التجريبى أرجعت الفضل فى اختيار مسرحيتها للمسابقة الرسمية إلى عدالة لجنة المشاهدة واختفاء التحيز والمجاملة فى عملها.. وأخيراً أكدت ريهام أن نجاح العرض يدفعها إلى الاستمرار فى مجال الإخراج أما مشاركتها بالتمثيل فى «كلام فى سرى» فكان سببه أنها الأقدر على أداء هذا الدور، ولأن الشخصية التى قدمتها هى نفسها كما نقلها المؤلف على الورق بعد أن شارك البطلات فى ورشة الحكى.





■ ريهام عبد الرازق

لأن المسرح أقوى من العظة

فوكيه أول قس يُرسّم لخدمة المسرح

القس مارتيروس فوكيه الكاهن بشبرا الخيمة هو أول كاهن يتم ترسيمه لخدمة المسرح بشكل مباشر فى الكنيسة القبطية الأرثوذكسية.. ترسيم القس فوكيه أثار كثيرًا من الجدل داخل الوسط الكنسى وخارجه. لذلك كان من المهم الالتقاء به للتعرف أكثر على هذه التجربة الجديدة والتساؤل حول مستقبل المسرح الكنسى... فكان هذا الحوار:

نريد أن نتعرف عليكم أكثر؟

أنا من عائلة تعشق المسرح وأخى المهندس فادى فوكيه الفنان التشكيلى ومصمم الديكور بالمسرح القومى. وبالنسبة لى فقد حصلت على دراسات فى أكاديمية الفنون وأخذت دورتين فى المسرح الحر وقدمت عرضين فى مسرح السلام هما «المشخصاتية» لمحمود الطوخى و «كفر الغلابة» وذلك فى الثمانينيات وأخرجت لمعهد المطرية الصناعى عدة مسرحيات منها «أدهم الشرقاوى» و «منين أجيب ناس» وغيرهما .وعلى مسرح الأنبا رويس بالكاتدرائية قدمت ثلاث مسرحيات متميزة هى «يوحنا المعمدان» والتى عرضت 30 ليلة متصلة. و «يهوذا الإسخريوطى» و «شاول الطرسوسى».

وماذا عن ترسيمك كاهنا لخدمة المسرح ؟

الأنبا مرقس أسقف شبرا الخيمة من أوائل من أرسوا فكرة المسرح فى الكنيسة القبطية الأرثوذكسية وذلك منذ عام 1984. حيث قام بتجهيز المسرح بأحدث الوسائل التكنولوجية مثل الزووم - الإضاءة - ماكينة الدخان - وغيرها، ومنذ ذلك الوقت بدأت نهضة مسرحية فى كنائس الأسقفية وبدأ مهرجان المسرح بعدد قليل من الفرق وتطور الأمر حاليا حتى وصل إلى 114 فرقة سوف تقدم عروضها فى الدورة الـ 14 من المهرجان فى الفترة من 13 سبتمبر إلى 19 نوفمبر القادم. والأنبا مرقس من خلال اهتمامه بالأنشطة والتى تصل إلى 14 نشاطا مقررها هو القمص يوسف صابر وأنا سكرتير هذه اللجنة. ولكن خدمتى الأساسية للمسرح فأنا أيضا عضو لجنة تحكيم المسرح بمهرجان الكرازة بأسقفية الشباب. وأرأس تحرير مجلة البشارة.

وماذا عن رد الفعل حول هذه الخدمة الجديدة؟

قال بعض الأساقفة للأنبا مرقس إنها تجربة جديدة. وهذا لايعنى أننى لا أقوم بخدمتى كرجل دين بكنيسة الملاك ميخائيل ببهتيم. كما أخدم الشباب مع القس جبرائيل أمين فى 32 كنيسة.

مارأيك فى تسمية المسرح الكنسى أو المسرح المسيحى؟

خرجنا بالمسرح من إطار الوعظ التقليدى سواء على مستوى النصوص أو على مستوى الفن. فنقدم مسرحيات اجتماعية لها مغزىٍ تربوى. وعروضا تجريبية. كما أن التحكيم ليس تحكيما كنسيًا بل تحكيم فنى بروح الكنيسة فالمسرح مسرح له قواعده وأساسياته التى لابد من احترامها.

هل هناك أزمة نصوص فى الكنيسة؟

نعم هذا حقيقى.. لكن مؤخرا حدثت طفرة فى المؤلفين وذلك لأننا اشترطنا عدم تقديم عرض سبق تقديمه إلا بعد مرور عامين مما أدى بالفرق للبحث عن نصوص جديدة.

هنا بعض الكهنة ورجال الدين الذين يعارضون وجود المسرح فى الكنيسة مارأيك؟

للأسف هذا موجود لكن لابد أن يدركوا أن للمسرح رسالة مهمة وهادفة وأذكر أن الأنبا مرقس يكرر دائما مقولة إن المسرح أقوى من العظة. ويتمنى لو تم تقديم كل أسفار الكتاب المقدس فى شكل نصوص مسرحية لخدمة الشباب.

وماذا عن دورة هذا العام؟

تشارك فى الدورة 114 فرقة من مختلف الإبراشيات فقد خرجنا من مركزية الأسقفية وفتحنا الباب أمام الجميع منذ عامين لكى نستفيد من الخبرات، حيث تشارك معنا هذا العام فرقة من الغردقة، وشباب من كلية آداب عيش شمس وتجارة القاهرة.

كما أن هناك 16 فريق مسرح عرائس.

وهل دائما تفوز «أسقفية شبرا الخيمة؟»

لا ففى العام الماضى حصلت كنيسة مار يوحنا بعزبة النخل على المركز الأول عن مسرحية «عروسة ماريونت» إخراج مرقس الصالحى والمركز الثانى كنيسة مار جرجس بمنشية التحرير عن عرض «الدرافيل» إخراج عماد صموائيل والمركز الثالث مناصفة بين كنيسة الأنبا بولا عن عرض «فوق الصعاب» إخراج دكتور شريف سعيد. وكنيسة ماربولس ببهتيم عن عرض «بستان التوبة» إخراج شكرى سيدهم. فلجنة التحكيم محايدة تماما.

وهل تقتصر التكريمات على المسيحيين؟

إطلاقا المسرح لا علاقة له بالمذهب، والفن لا يعرف التعصب، ففى العام الماضى تم تكريم أسرة مسلسل درب الطيب، الفنانة روجينا وهشام سليم وهشام صبحى وشوقى شامخ. ومحمد نجاتى. وتم قبل ذلك تكريم الدكتورة هدى وصفى والممثل إبراهيم خان وغيرهم الكثير.

هل تقوم الأسقفية بدور فى تنمية المواهب المسرحية؟

عقدنا منذ فترة الدورة التدريبية الأولى لفنون المسرح ومديرها المهندس فادى فوكيه وشارك فيها 73 شابًا وفتاة فى مجالات الإخراج والتمثيل والتأليف والسينوغرافيا.

وقد ألقى المحاضرات فيها الدكتور مدحت الكاشف والأستاذ أحمد عامر والدكتور أحمد حلاوة، الذى حضرت أنا وعدد من كهنة الإبراشية رائعته «حارة عم نجيب» والدكتور عمرو دواره والناقد أمين بكير وغيرهم وقد استضاف الدورة المسرح القومى ومسرح الطليعة.

وماذا عن مستقبل المسرح فى شبرا الخيمة؟

يحلم الأنبا مرقس بإنشاء معهد متكامل لدراسة الفنون. كما أن نيافته وضع حجر الأساس لبناء مسرح على الطراز الرومانى يسع 1800 مشاهد.

حوار: روبير الفارس

الكاتب الأرجنتينى انسحب خجلاً.. ود. نهاد تدخلت مرتين لمنع الإطالة

ألفريد جارى.. استأثر بـ «نصيب الأسد» من وقت المحور الأول لندوة التجريبى الرئيسية

ضمن فعاليات الندوة الرئيسية لدورة هذا العام فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى نوقش صباح الأحد الماضى بقاعة المؤتمرات بالمجلس الأعلى للثقافة المحور الأول تحت عنوان «الاتجاهات التجريبية فى التأليف المسرحى / ضد التكنولوجيا».

الجلسة التى بدأت متأخرة نصف الساعة عن موعدها المحدد بالجدول أدارتها الناقدة د. نهاد صليحة؛ والتى حرصت على التأكيد فى البداية على التزام كل متحدث بالمدة المحددة له والتى لا تزيد عن عشر دقائق.

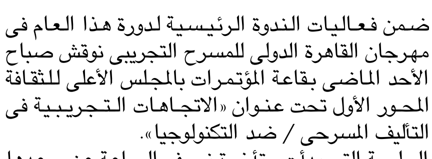
شارك فى المحور كل من: د. أحمد سخسوخ (مصر)، أسامة العارف (لبنان)، أوسبالدو بلتيرى (الأرجنتين)، رايموند بيرتن (كندا)، فاضل سودانى (العراق)، فاى تشفانج (الصين) د. مصطفى يوسف (مصر)، د. نديم المعلا (سوريا).

وتحدث أولاً د. أحمد سخسوخ (الأستاذ بمعهد الفنون المسرحية) عن التكنولوجيا التى تنامت فى هذا العصر بشكل مخيف جداً لتؤثر على الإنسان المعاصر ليفقد الإنسان منذ ظهورها الكثير من المشاعر والدفء.

وتوقف د. سخسوخ عند «فاوست»: الفلاح البسيط الذى درس الطب وحصل على الدكتوراه، والذى وقع وثيقة بدمه مع «مفيستو» يحصل بها على معارف ومتع الحياة فى مقابل أن يقبض «مفيستو» روحه بعد أربعة وعشرين عاماً، ليموت فى النهاية ميتة «ميلودرامية» فجة.

مؤكداً أن تلك الأسطورة تلخص الموقف الدرامى الذى نحن بصدده، وقال: الفقر الروحى الذى يمكن تشبيهه بآثار الآلة التكنو إلكترونية التى تسيطر على أسلوب حياتنا اليوم.

والمفارقة فى التكنولوجيا أنها تصنع تواصلاً كبيرا بين البشر ورغم ذلك يشعر الإنسان بالعزلة والوحشة.. وفى نهاية القرن التاسع عشر كان هناك تياران أساسيان: الأول يهتم بالتكنولوجيا وهو (الواقعية - الطبيعية - الملحمية) وهناك تيار آخر يرفض التكنولوجيا مثل «ألفريد جارى، آربال» والحركات الدادية والمستقبلية التى رفضت الاعتماد على العلم، وهناك نموذج سريع لمسرحية (أوبو ملكا) التى أخرجها ألفريد جارى عام 1896 ولعب فيها جارى على مسرحية (ماكبث) من منظور فلسفى معتمداً على الفوضوية فى بناء النص المسرحى، وقد قال الناقد العظيم «مارتن إسلن» إن هذه المسرحية تنبأت بظهور «هتلر»، وقد أثرت هذه المسرحية فى كتاب العبث، وهذا نموذج مختصر ضد التكنولوجيا..





■ د. أحمد سخسوخ

■ ألفريد جارى

الكاتب المسرحى والأكاديمى الأرجنتينى أوسبالدو بلتيرى، كان صاحب الكلمة التالية قائلاً:

عندما دعونى لإلقاء كلمة فى هذا الموضوع، اقترحت أن أتكلم عن مستقبل المسرح، إذا نظرنا إلى تفكير واضعى النظريات الذين راهنوا على المستقبل حتى الأكثر تبصراً منهم، لانتبهنا إلى مدى إمكانية وقوعنا فى الخطأ.

لذا فنحن على اقتناع تام بأن إمكانية تقريب أى فكرة متصورة عن مستقبل المسرح يمكن أن تتحقق فقط فى حالة إلمامنا التام بالماضى والحاضر، وأضاف: منذ بداية السبعينيات ظهر وتطور فى باريس وبرلين ونيويورك شكل مسرحى يثير الجدل وتزايدت الظاهرة فى الثمانينيات مع الاختلافات التى أضفتها الخصائص الإقليمية لبعض المدن مثل بيونس، أيريس، وسان باولو، وفى بانوراما نهايات القرن العشرين، يمكننا ملاحظة الظهور المفاجئ للمسرح التقليدى وسيطرة المسرح الحديث، فضلا عن ضرورة ما أطلق عليه المسرح ما بعد الحديث.

كلام أوسبالدو أحدث نوعاً من الملل وتدخلت د. نهاد صليحة مطالبة بالدخول فى محور الندوة فشعر الكاتب الأرجنتينى بالخجل وانسحب بعد فترة قصيرة من المنصة.

وتنتقل الكلمة للكاتب المسرحى اللبنانى أسامة العارف الذى قال: ليلة افتتاح مسرحيتى «إسكندرية بحرك عجايب» فى مسرح المدينة فى بيروت عام 1995 علق أحد الأصدقاء بقوله: لقد انتصر المخرج يعقوب الشدراوى عليك فى هذا العمل، وهو يقصد أن الإخراج تغلب على النص المسرحى، ويظل هناك احتمال أن يحرص المؤلف على نصه ويحميه من أدوات التصميم السينوغرافى سواء كانت التجهيزات ضوئية أو صوتية أو ملابس أو أقنعة؛ لأنها تحمل عناصر إبهار للمشاهد قد تؤدى إلى تغليب هذه الأدوات المشهدية على الكلمة والنص والفكرة التى ابتدعها أى مؤلف. وأثناء إقامتى فى نيويورك حين حضرت المسرحية الموسيقية الشهيرة «شبح الأوبرا» علقت إحدى الصديقات بأن ما أثار اهتمامها فى هذا العمل هو التصميم السينوغرافى المبهر والذى تجلى فى إنزال الثريا الضخمة من أعلى الصالة إلى المنصة واعتبرت أنه أكثر إبهاراً من النص المسرحى والموسيقى والأغانى.

وعندما وصلته الكلمة تحدث اللبنانى أسامة العارف قائلا: كنت أتمنى أن أقول إن الصراع ليس بين التكنولوجيا وبين التأليف المسرحى، بالعكس، فالتجريب يحاول الخروج من الوحدات الأرسطية اعتماداً على تطور التكنولوجيا.

د. مصطفى يوسف (أستاذ النقد والدراما بالمعهد العالى للفنون المسرحية) وصف التكنولوجيا بالنسبة للمسرح والدراما بأنها ليست إلا (موقف - وطريقة تعبير) ووسيلة تغيير يستخدمها الكاتب المسرحى.

وقال: كان لألفريد جارى موقف من التكنولوجيا، ولذلك تحرر من القيود فى الكتابة المسرحية، فقد كان جارى مجدداً متمرداً، فهو منذ صغره مستقل التفكير يمتلك خيالاً خصباً وطليعى النزعة.

وقد كانت التكنولوجيا عند جارى تكمن فى تغيير النسب فى الأشياء، والتجريد، فالفن ليس شريحة من الحياة ولكنه صياغة أخرى لها.

د. نديم المعلا.. الناقد والأكاديمى السورى بدأ من جارى أيضا ليقول:

فى الورقة التى تقدمت بها بدأت من مقولة ألفريد جارى المضاد لألوهية التكنولوجيا، ويبدو أن ثمة تداخلا بين طغيان المادة وتجلياتها التكنولوجية والتصوير الفوتوغرافى الخارجى للواقع، والاستسلام للمظاهر أو القشور، لذلك كان العزوف عن الخارج - إذا صح هذا التعبير - والاتجاه إلى الباطن والغوص فى الهواجس والأحلام والذكريات (العالم الداخلى للإنسان) نوعاً من الاحتجاج على المادة وبالتالى على التكنولوجيا، وتأتى البساطة والتكثيف والتلميح كرد فعل على البلاغة التقليدية وغير التقليدية.

أما بالنسبة إلى جان جينيه فإنه يرى المسرح الغربى فظاً للغاية، ولابد من العودة إلى المسرح الشرقى، أما بالنسبة لفرناندو آربال فهو ينظر إلى العالم نظرة طفولية تعتمد على التطهر والخلاص بينما يرى فى المسرح الطقسى وحشية خطيرة.

تابع الندوة: محمود مختار

الميتاذات (3 - 3)

مسرح مصرى جديد بالإسكندرية


اللوحة للفنان أتكنسون جريمشاو

ليس بالإمكان معاينة العلاقة بين المسرح التقليدى (السائد) ومسرح الميتاذات (الجديد) كمواجهة بين (الأيديولوجيا والواقع) أو بين (التمثيل والشىء) باختزالها إلى مجرد صراع على نمط معين من (الممارسة المسرحية) بل صراع تاريخى ثقافى بين أنساق معرفية مختلفة.

إن مفهوم (الهوية) القديم الذى هو: (إدراك الفرد لذاته ككيان فى صيرورة دائمة)، لم يعد يعنى شيئاً أمام (الخلخلة) التى شملت العالم بأسره، وامتدت إلى الذات، مما أسفر عن وضع الذات فى موضع سؤال. سؤال (الذات) أو (الكينونة) هذا (نهضوى) فى الأساس أى سابق على (الحداثة)، وكان الغرب قد بدأه مع (شكسبير) بسؤال (هاملت) (أكون أو لا أكون، تلك هى المشكلة) وكذلك مع (ديكارت) فى الكوجيتو (أنا أفكر إذن أنا موجود) وفى الحالتين تحولت الذات العارفة إلى موضوع للمعرفة، (= مركزية الذات الإنسانية) أما لدينا، فقد غمرتنا أسئلة الحداثة قبل العثور على إجابات واضحة عن سؤال النهضة.. هكذا، فالجيل الجديد يطمح إلى إعادة طرح (سؤال الذات) فى زمن تعاد فيه صياغة العالم.

فى الجزء الأول من هذه الدراسة تناولت (المعايير التأسيسية العامة للمسرح الجديد)، وفى هذا الجزء سأتناول الإجراءات المنهجية أى الأدوات العملية التى لجأ إليها ذلك المسرح لتحقيق تلك المعايير، وعموماً فالأدوات العملية، حين يتميز بها نوع فنى ما، عادة ما تتحول إلى معايير تنظيمية يصعب فصلها بوضوح عن الأخرى التأسيسية.

المعايير المنظمة للمسرح الجديد

1 - السرد

استخدام اللغة الكلامية فى (الحداثة) يتوزع على محورين ؛الأول (المحور التداولى أو التواصلى: أى البعد التمثيلى أو الإشارى للغة): وفيه ترتبط الكلمات بالأشياء ارتباطا مباشراً؛ فالعلاقة بين اللغة والحدث (علاقة تمثيل) - (إذ تتجمع الألفاظ فى روابط معينة لتمثل الحدث الذى تريد توصيله)، أما الثانى فهو (المحور المجازى) ويتضمن نوعاً من الإزاحة المكانية (أى إزاحة الحدث الواقعى عن المركزى، وتحويله إلى وجود رمزى صرف)..

هذا والمسرحان (التقليدى والجديد) يشتغلان على المحور الأول فى إطار البعد التواصلى العام للغة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فى إطار البنية الخاصة بكل منهما - ففضلاً عن المستوى الإشارى العام للنص ككل (= المستوى الإخبارى)، فالمسرح القديم كله - والحديث والمعاصر أيضا - يلجأ إلى السرد (وأعنى به هنا، علاقة التمثيل الكثيف بين اللغة والحدث = حضور الواقع) فقط حين يتعلق الأمر باسترجاع الماضى أو بالأحداث التى تقع خارج المسرح. هذا وتبلغ تلك الكثافة ذروتها فى النصوص الواقعية والطبيعية والتسجيلية، أما المسرح التقليدى (السائد لدينا) فبالإضافة إلى ما سبق - نجد أن شكل الرؤية لديه يحتم عليه العمل على المحور الثانى وفق آلية (استدعاء الذاكرة الثقافية) - وسأطلق عليها (الاستدعاء الثقافى) - وأعنى بها استدعاء التيمات والشخصيات والرموز الأسطورية والتاريخية والفولكلورية، هذا وتبدو (الإزاحة عن المركز) فى أوج اكتمالها فيما كان يسمى بـ (الرؤية الباهرة)..

وعلى الرغم من اشتراك المسرح الجديد مع الآخر التقليدى فى توظيف اللغة على المستوى الإخبارى العام؛ إلا أن استخدام (تقنية السرد) لديه يحظى بكثافة هائلة نظراً لاشتغاله على علاقة الذات بالواقع.. مما يعنى أن (استرجاع الماضى) فى المسرح الجديد يحتل مساحة أكبر مما يحتلها فى المسرح التقليدى إلى الحد الذى يمكن معه القول إنها إحدى أدواته الرئيسية فى استحضار الواقع.. فعبر الاستخدام الإشارى للغة يتنامى الحضور التمثيلى للواقع فى ذهن المتفرج - بأشكال لا حصر لها، هذا ولجوء الممثل إلى (السرد)، إنما يدفع المتفرج لأن يروى معه - (وقد ألمح بريخت إلى ذلك من قبل وقال بأن علينا أن نزيد من عنصر السرد).

ولأن الجيل غير مؤدلج؛ فالسرد لديه لا يحمل فى طياته أية استمرارية زمنية بين (الماضى والحاضر والمستقبل) - كما يحدث فى مسرح بريخت أو فى مسرح نجيب سرور - وإنما مجرد خطوط سردية مبتورة مجتزأة متقاطعة معزولة وأحيانا متوازية وغير مكتملة، إنها محاولة عابرة للقبض على الواقع (باروديا) فاستعادة الواقع عبر الذاكرة اليومية بقدر ما تعنى تأطيره والتحكم فيه والسخرية منه، فهى تعنى أيضا اللعب به إعلاء من قدر الذات (التى هى الشغل الشاغل لهذا المسرح)، أما من ناحية (المحور المجازى) فشكل الرؤية فى المسرح الجديد يحل (الغنائية) محل (الاستدعاء الثقافى).

2 - المونولوج

وقبل الحديث عن (الغنائية) يجب الإلماح إلى أن الجانب (الذاتى الفردى العميق فى الشخصية) عادة ما كان المسرح التقليدى يحوله إلى (كلمات) يغلب عليها الطابع الشعرى الغنائى، غالباً، فى إطار مونولوجى عابر (لا يحتل سوى مساحة ضئيلة من «النص / العرض» ككل) هذا فضلا عن أنه كثيراما كان يعد عيباً فنياً مخلاً لخروجه عن (النموذج الجمالى التقليدى) الذى لا يحتفى بالذات!.. هذا الجانب (الذاتى الفردى) الذى يحيا على (هامش) المسرح التقليدى يحتل الآن (مركز) المسرح الجديد.

لذا يعد (المونولوج) واحداً من أهم الأدوات التقنية لهذا المسرح، والمونولوج: هو الوسيلة التى نتعرف من خلالها على العالم الداخلى للشخصية - وهو (الحوار الدرامى الداخلى المنفرد بين صوتين لشخص واحد أحدهما هو صوته الخارجى العام، أى صوته الذى يتوجه به إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلى الخاص الذى لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يبزغ على السطح من آن لآخر، هذا الصوت الداخلى - إذ يبرز لنا كل الهواجس والخواطر والأفكار لما يدور فى ظاهر الشعور أو التفكير - إنما يضيف بعداً جديداً من جهة، ويعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى).

وما يمكن أن نلاحظه هنا، من خلال هذا التعريف للمونولوج، هو أن المسرح الجديد يعتمد تشظى الذات معياراً تأسيسياً له، إنما يحول الصوت الآخر (الداخلى) الذى يبزغ على السطح من آن لآخر (ويصير مسموعا) إلى (آخر مرئى) بل وأكثر من هذا، (فالحوار الداخلى بين صوتين)؛ يتحول أيضاً إلى حوار خارجى بين أكثر من صوتين؛ وبذا يتم الانتقال من مفهوم (وحدة الذات الإنسانية) إلى مفهوم (تعدد الذات وكثرتها).

والحقيقة أن التعبير عن انقسام الذات إلى (أنا وآخر) - عبر التجسيد الخارجى (أى تحويلهما إلى شخصيتين مرئيتين) - تمتد جذوره إلى بدايات المسرح العالمى إلى الحد الذى يمكن معه أن نعد ذلك المنحى التقنى واحدا من الخصائص النوعية للمسرح (قبل أن يشيع استخدامه فى الرواية والقصة القصيرة) لكن ما يمكن إضافته هنا هو أن المسرح عامة كان يتناول انقسام الذات فى إطار (الوحدة) (وحدة الذات الإنسانية) وتماسكها وترابط عناصرها ومركزيتها - بحيث يمكن القول إن الانقسام لم يكن سوى تعبير عن الوحدة ذاتها، ذلك لأن الآخر لم يكن سوى أحد أوجه الأنا، لذا كان يعد مكملاً لها، أو أن انقسام الذات لم يكن سوى مجموعة الفروق الجوهرية الأساسية التى تراها الذات فى ماهيتها - كما يمكن القول إن انقسام الذات فى المسرح كان تجليا للخطأ التراجيدى، فكما يختل الكون ويفقد توازنه تختل الذات أيضا وتفقد توازنها، بها هى مركز هذا الكون لكنه اختلال عابر؛ إذ سرعان ما يعود كل شىء إلى توازنه فى نهاية المسرحية..



■ محمد حامد السلامونى

أما المسرح الجديد المتأسس على (وجهة النظر) = (ضمير المتكلم)، فقد أضفى مزيداً من الصبغة الذاتية على الآخر: (الآخر كما تراه الأنا، والآخر كجزء من الأنا، والآخر الذى تتكون بداخله الأنا = الآخر كمصنع للأنا) هكذا، والحقيقة أن الضوء الذى تضاء به الذات فى المسرح الجديد مستمد من الآخر وهذه واحدة من المفارقات الكبرى التى ينطوى عليها هذا المسرح - وفيها تكمن مأساويته وما يمكن - أن نضيفه - أيضا هو أن الشخصية التى يؤديها الممثل - فى المسرح الجديد - بما هى فراغ - أو حافز إنما تبدو كآخر خفى، غير متعين، عصى على الإمساك (غيابه) هذا ينزعه الممثل كقشرة لأنه - فى الحقيقة - يتمتع بـ (حضور) لا حدود له يمكن معه القول إن (الأنا) ما هى إلا مجرد صورة (للآخر) وليس العكس!.

(انقلاب الأنا إلى آخر) هو (الاغتراب) بعينه عند (فيورباخ)؛ إذ يقذف الإنسان بنفسه خارج نفسه ويشخصها فى صورة أخرى؛ وبذا فهو يضحى بالعيانى فى سبيل المجرد، لأن الاغتراب هو تفضيل للتمثل على الواقع أو للصورة على الشىء.

وعند (فيورباخ) - عامة - الإنسان لا يرى فى الآخر إلا صفاته هو - أى ذاته، وهو حين يسقط أناه على الآخر متماهيا معه فإنما ينقلب إلى آخر (مجسما نفسه وصفاته مشخصة خارجة)، فالصيغة (أنا أنا - أنا آخر) = انفصال الذات عن وعيها بنفسها، أو أن (الوعى يتحول إلى موضوع خارجى مشخص) وعندما نترجم هذا إلى لغة المسرح - فالأداء التمثيلى - حسب (فيورباخ) يصبح اغترابا عن الذات / ويبدو واضحاً أن (يونج) الذى يرى أن (الأنا) تقطع (الآخر) كمسافة، وصولاً إلى الذات (المتحققة) وهى النظرية السائدة عن الأداء التمثيلى فى المسرح عامة - يتناقض مع (فيورباخ).. وربما أمكننى القول إن الصدى الواسع الذى لقيته نظرية (يونج) يعود لتوافقها مع كل ما هو أيديولوجى، لأنها قدمت الأساس السيكولوجى لأسطورة الخلاص (الفردى، الجماعى) المتجذرة فى أعماق التربة الأيديولوجية (الطوباوية). أما نظرية (فيورباخ) المنافية لكل ما هو أسطورى فقد تم إهمالها.

عموماً ،المسرح الجديد - كما ألمحت من قبل- لا يقدم دعماً أيديولوجيا جديداً لأسطورة الذات (الفردية أو الجماعية) الملتحمة المتخلصة من كل ما يعوق وحدتها، وإنما هو يكتفى فقط بأن يضع هذه الذات أمام تصوراتها عن نفسها، ويكشف عن الكيفية التى تنقلب بها - تلك التصورات - إلى (آخر) لا حدود لسلطته... (آخر) يصنعنا!..

3 - الغنائية

أما عن (الغنائية) فهى الإمعان فى النهل من الذات وصولاً إلى الطبقات الرسوبية المتغلغلة فى أعماقها - ويمكن القول إنها الأسطورة السرية للذات.. الغنائية لا تقدم التجربة ذاتها - كما هو الشأن فى الدراما - وإنما مشاعر وانفعالات الشخصية تجاه التجربة، وفى المسرح الجديد: بما هو مسرح.

الميتاذات، تعد الغنائية عنصرا تقنيا لا غنى عنه.. وفيها تطغى الوظيفة (المجازية) على الوظيفة (الإشارية) - كنتيجة لتركيز الرسالة انتباهها على نفسها (مما يؤدى فى بعض الأحيان إلى اللبس والغموض).. فموضعة الذات - التى يتأسس عليها ذلك المسرح - ومن خلال (المونولوج)، كثيرا ما تؤدى إلى إلغاء المسافة بين الممثل وذاته (بدرجات متفاوتة، تختلف باختلاف العروض)، مما يشعرنا بتلاشى المكان والدخول فى الزمان - فتعثر الذات على نفسها (مؤقتا على الأقل) عبر الإيقاع وموسيقى الكلمات، مما ينتج عنه (لغة التوحيد): وهوما يصل إلى أصفى الدرجات الغنائية - بما هو توافق المزاج والحساسية بين الممثل والمتفرج، عبر تمثل ما يقال. وهكذا فى المسرح الجديد تعثر الذات على نفسها لكنها سرعان ما تفقدها، لتعثر عليها من جديد ثم تعود لتفقدها.

كل هذا نجده ماثلاً بوضوح فى عرض: (كلام فى سرى، أوضة الفئران، حالة مخدرة، اشتباه...) وغيرها؛ ففى «كلام فى سرى» على سبيل المثال، الشخصيات الأنثوية تبوح بمكنونها، إلى الحد الذى تتحول فيه إلى شخصيات غنائية قابضة على ذاتها بقوة توحدنا معها – كمتفرجين – إلا أنها سرعان ما تفقد هذه الذات، خارجة من الغنائية إلى براح التعبير السردى (= التحول من النفسى إلى الاجتماعى – من الانفعال بالذات إلى تأمل الذات)، بهدف تكوين خطاب ما عنها، عبر رؤية مغايرة تخلخل ثوابتها – فتأمل الذات لا يقف عند حدود رصدها من الخارج أو التعبير عن موقفها، كما يفعل المسرح التقليدى...

هذا وفى المسرح الجديد، أحيانا ما تصير (الحكاية) عنصراً غنائياً فائق التأثير... لكنه سرعان ما يعمل على تشكيلها، بتحويلها إلى (بنية سردية) تتضمن خطاباً يقوم على مجموعة من العمليات البنائية المجازية، مما يعنى أن السرد يدخل فى علاقات متعددة مع آليات العرض المختلفة: فى عرض (اشتباه) للمخرج (شريف الدسوقى)، نجد عدداً من الشخصيات، لا يربط بينها سوى الراوى والمكان. وإذا كان الراوى يقوم بتقديم تلك الشخصيات وإضاءتها بالبروجكتور، فالمكان (خرابة) تعج بالفوضى ويجتاحها الظلام... ومع ذلك فالحكاية التى ترويها الشخصيات؛ رغم اكتنازها بالروح الغنائية، إلا أنها لم تقف عند حدود تكوين صورة سردية تطرح بنيات أساسية لعلاقة اللغة بالعالم، أى لم تقف عند حدود الاستعارة اللغوية وإنما تجاوزتها إلى الاستعارة المسرحية – التى منحت العرض روحه الشعرية؛ عبر آليتى التكثيف والاختزال... كما أن ارتباط الاستعارة بالمدركات الحسية، جعل منها أداة تفعيل لعملية التخيل عند المتفرج.

4 – التعبير الجسدى

التوظيف المزدوج للغة الكلامية على المحورين (الإشارى والمجازى)، يمتد ليشمل سائر عناصرالعرض الأخرى، لا سيما (الجسد) وقبل الاسترسال فى الحديث عن الاستخدام الوظيفى للجسد، أشير إلى أن فقدان اليقين الذى وفرته الأيديولوجيات السابقة، أدى إلى تحويل وضعية الإنسان عامة من (المركز) إلى (الهامش)، من (الكونى) إلى (اليومى)، من (المجرد) إلى (المحدد)... ولأن الإنسان لا يستطيع أن يحيا بلا معنى، فقد راح يتعرف على مفردات عالمه الشخصى بالاستناد إلى الحواس (= المعرفة الحدسية الحسية) – مما يعنى أن حدود عالمه صارت هى حدود جسده.

فى المسرح الجديد يحتل الجسد مركز المسرح (كمكان خيالى) – بما هو موطن الهوية الجديدة (كما سبقت الإشارة فى الجزء الأول من هذه الدراسة)، ويبدو أكبر وأكثر اكتمالاً من الإنسان نفسه... أى أن الجسد منفصل عن الذات. هذا الانفصال بين الإنسان وجسده، ليس وليد اللحظة (الما بعد حداثية) الراهنة، وإنما هو وليد لحظة (الحداثة)؛ ففى هذه الأخيرة اكتشف الإنسان أنه أكبر من جسده، وأن أسرار الجسد قابلة للمعرفة والامتلاك (عبر التشريح وإعادة التركيب واستبدال الأعضاء... إلخ)، أما فى عصر ما بعد الحداثة، فقد انقلب الوضع – جراء تحول الحداثة إلى قوة استلاب، فضلاً عن أن الاكتشافات المتوالية لـ (ماركس وفرويد ودى سوسير): (بنية التاريخ وبنية اللاوعى وبنية اللغة)، على التوالى أكدت للإنسان أنه يحيا وفقاً لبنيات تنتجه ولا هيمنة له عليها.. كل هذا – وغيره كثير – أدى إلى تراجع الذات وانسحابها، إلى الغور الأخير المتبقى لها، ألا وهو (الجسد)... مما يعنى أن الذات الآن – فى إطار إعادة تأسيسها لهويتها، إنما تعود إلى نقطة البدء (= إلى الجسد والواقع)... نعم، فى (المسرح الجديد)، مركزية الجسد فى علاقته بالواقع – عبر وجهة النظر – استبدلت بمركزية الذات فى علاقتها بالكون – عبر الأيديولوجيا، فى (المسرح التقليدى).

وما يمكن إضافته هنا، لمزيد من التأسيس، هو أن تاريخ كبت وقهر الجسد، هو نفسه تاريخ الكبت والقهر الإنسانى – فقد تم إلقاء عالمنا الداخلى، الحميم: (عالم الغرائز والأحاسيس والحواس..) إلى الصمت، واعتبار البوح بمكنون هذا العالم من قبيل المحظورات، واتهام كل ما يعمل على إنطاقه بممارسة ما هو (إباحى ومكشوف)، مما استوجب وقوعه تحت طائلة الأحكام الأخلاقية والقانونية... كل هذا يشف عن أن جانبا من الوجود الإنسانى قد حكم عليه بالنفى والاستبعاد، فى إطار خطاب ما يحدد لنا مجال الاشتغال على الجسد (= مجال المصرح به، فى مقابل ما هو غير ذلك).

إن عرض الجسد لنفسه، لمفاتنه، وتعبيره عما هو مكبوت بداخله، يؤدى إلى إثارة حواس المتلقى، مما يخرق النظام الأخلاقى ويمثل تهديدا للنظام الاجتماعى برمته، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فهذا المنحى يستحضر «الواقع الحياتى عامة – لاسيما الجانب الفج منه»، الذى يتم تعريف الفن كنقيض له... عملية إخفاء الواقع الحياتى «=إخفاء الحقيقة»، ظلت هى مجال اشتغال الأيديولوجيا، وهدفنا الأقصى... أما من ناحية الاستخدام الوظيفى للجسد، فعلى المحور «الإشارى»، الجسد فى المسرح التقليدى يستخدمه الممثل لأداء تصور ذهنى مجرد – أى أنه أداة لـ «تجسيد» تصور ما، لذا يتميز بـ «النمطية» : وفيما يلتزم الممثل بإبراز السمات الجسدية المشتركة للجماعة الاجتماعية، كما أشرت من قبل، لذا فأداء الممثل في المسرح التقليدي يعد «تمثيلا للتمثيل» فى المسرح الجديد، فالممثل يقدم «أو يعرض» ذاته – كما أشرت من قبل أيضا – أى أنه لا يختزل جماعة ما إلى نمط ما، لذا فاستخدامه لجسده يلتحم بتجربته «المعرفية الحدسية الحسية»، ولا ينفصل عنها، وبعبارة أخرى: استخدام الممثل لجسده هو نفسه وعيه بالواقع... لذا فالعلامات التى ينتجها الجسد تلتحم بمرجعها الأصلى «أى أنها لا تكف عن استحضار الواقع» – ولا تكتفى بالإشارة إليه كما فى المسرح التقليدى... هذا المستوى «السردى» فى الأداء الحركى للممثل، لا ينقطع عن التدفق طوال العرض.

ويجب الإلمام هنا إلى أن «السرد» = «التذكر».... فأن تروى، أن تحكى أن تقص... يعنى أن تتذكر ما مضى، أن تستعيده..

عملية الاستعادة هذه – لمحتويات الذاكرة – تتمحور حول الماضى نفسه، بأنواعه المختلفة «العام والخاص» أى أنه ينطوى على علاقة «السارد» بالزمن ... ودون الدخول فى تفاصيل لا يتسع لها المقام، أقول إن «الذاكرة الجسدية» الخاصة بالأعضاء والحواس، «فى المسرح الجديد» حلت محل «الذاكرة الثقافية» الخاصة بالتاريخ العام والتراث فى المسرح التقليدى.. مما يعنى أن «السرد» فى المسرح الجديد – وبحكم اتكائه على الجسد –إنما يتحول من التمحور حول الماضى، إلى التمحور حول الحاضر «=المضارع» أما على المحور المجازى، فترتكز عروض المسرح الجديد على الامتداد الجمالى للتجربة الجسدية اليومية فى «المكان فتجذر الجسد فى الفضاء المسرحى، يعنى إعادة إبداعهما معا، عبر انعكاس كل منهما فى الآخر : ذلك أن ما نراه على المسرح ليس هو الأشياء ذاتها، وإنما حضورها الظلى» من خلال الحواس «لكن هذ الحضور الظلى للأشياء ليس حضورا سلبيا بحال من الأحوال، إذا يتضمن إعادة تشكيل الجسد نفسه.. وهكذا فإعادة صياغة العلاقة بين الجسد والمكان، هى إعادة صياغة العلاقة بين الذات والوجود ... فى المسرح التقليدى، يبدو الجسد فى المكان، مجرد أداة للتجسيد، أى أنه خاضع للوعى» الذى يأتى من مصدر آخر منفصل عنه «أنه أداه مادية =» قوة ما «تفرض سيطرتها على كل ما هو ذهنى مجرد، عبر » آلية الاحتواء «كما أشرت فى الجزء الأول» هذا والمسرح الجديد فى سعيه نحو إنتاج فعالية جمالية مختلفة، مرتكزة على الحضور الجسدى – فى المكان – : الذى هو أسطح بلا ما هية – إنما يدفع بالجسد عبر صور عديدة، هى أسطح أخرى ...

فالجسد رغم كثافته وثقله إلا أنه بلا ماهية «نظرا لانفصاله عن الذات – التى هى لحظة متلاشية بلا مركز»

المسرح = إطار... والجسد فى المسرح هو الجسد داخل إطار، وهذا الأخير هو شرط تحول الجسد إلى «صورة» لكننا نعرف أن «تجربة الواقع تختزل الآن فى صور تأتينا من كل اتجاه، لتنقل الأشياء والأحداث مما يعنى أننا الآن لا نتعامل إلا مع صور«ولأن الصورة، فى عصر ما بعد الحداثة، أصبحت منفصلة عن الحياة، فإن ما يتم توحيده هو الانفصال، ليصبح انفصالا معمما، وتصبح الصورة هى اللغة المشتركة للانفصال عن العالم » وهكذا؛ فالعالم الآن لا يتكون من سلسلة أفكار مثلما كان العالم فى المسرح التقليدى – وإنما من شاشات تعرض صورا...

هذا، والربط بين تعريف «الصورة» فى ما بعد الحداثة، بأنها «اللغة المشتركة للانفصال عن العالم» وبين المفهوم البودرياردى، الخاص بـ «المماثلة الاستعاضية:» الذى يعنى «انفصال» الأيديولوجيا «أى الوعى» عن الواقع، وكذلك المفهوم – الفيورباخى، الخاص، بـ « تخارج الذات» الذى يعنى «انفصال» الوعى عن الذات ... يسفر عن علاقة «الانفصال» بين الوعى من جهة و «الواقع والذات » من جهة أخرى، فى عصر ما بعد الحداثة، تتخذ هيئة صور «منفصلة» .

مما يعنى خضوع الإنسان لسلطتها – فبعدها أبعدته عن «الوجود فى العالم» نظرا لهيمنة عالمها الافتراضى «غير الواقعى» عليه ، دمغته بطابعها «حولته إلى صورة أخرى» ذلك باختزالها له إلى مجرد «نظرة محدقة» = «وضع الحواس خلف العين».

و صور الحضور الجسدى – فى المسرح الجديد – تتخذ أشكالا عديدة منها:

أ – صور الحضور العضوى : التى يحضر فيها الجسد ككل، أو التى يحل فيها عضو ما محل الجسد – بما فى ذلك الظلال : فهى تعكس صورة أخرى لأعضاء الجسد، صورة خارجة من الجسد، لكنها رغم انفصالها عنه لا تنفى أن منبعها هو الجسد نفسه»

فى عرض «إعدام راقص» للمخرج والكوريجراف «علاء الزين»؛ ينصب تركيز الانتباه على الحضور الكثيف للجسد = «التعبير الحركى» مع إلقاء «الكلمة» إلى الغياب ... هذا والعرض ككل يثير إشكالية «اجتماعية الفراغ / اجتماعية الكتلة/ الجسد»؛ فالجسد فى سعيه لتشكيل الفراغ، إنما ينتج خطابا جسدانيا متقاطعا مع عدد هائل من الخطابات الاجتماعية الأخرى «الرقابة، الأمن، السياسة، الثقافة، الدين، الأخلاق...» التى تحتل الفراغ..

هكذا؛ فالجسد – أو مجموعة الأجساد الراقصة – تتردد فى الفراغ «الاجتماعى»؛ فى الحقيقة «كخطاب مشفر – إلى حد الغموض» **..!** مما يعنى أن اللغة الحركية التى يأتيها الجسد، يجهلها المتفرج بل ويستنكرها!... وبعبارة أخرى، المتفرج، لا يفهم – ومن ثم لا يتواصل – مع لغة الجسد ، مما يعد كشفا واضحا، فاضحا، عن عدم معرفتنا بأجسادنا؟!.. وعن أن معرفتنا بأجسادنا تتوقف عند حدود المفاهيم الأيديولوجية القديمة، العتيقة، المتحجرة، التى هى أحكام قيمة كابتة وقامعة للجسد؟!!..

عدم الفهم – ومن ثم عدم التواصل – هذا يأتى فى حضور للموسيقى الفولكلورية «ياولدى ياولدى انا حبيت... إلخ» التى تصنع للجسد تاريخا خاصا به، وتزرعه فى تربة ثقافية أكثر قرب منا!.. نعم إنه سعى الجسد للتحرر فى أفق اجتماعى مردوم بالكبت!..

هكذا فالصور المتعلقة بالحضور العضوى للجسد، تفضح الوعى الأيديولوجى القديم والثقافة السمعية المرتبطة به، ذلك حين تضعهم فى مواجهة الثقافة البصرية... وغير خاف أن الدلالة هنا تكمن فى التضاد بين الثقافتين «القديمة والحديثة؛» وهو مايؤكد عليه العرض بقوة..

ونفس الشىء يتكرر بدرجة أو بأخرى فى عروض عديدة، منها «قالت العنقاء – للمخرج أحمد مصطفى – والكونشيرتو الأخير – للمخرج شنودة فتحى... وغيرهما» هذا وفى عرض «الكونشيرتو الأخير» تمتد «يد» من وراء الستارة الخلفية.. هذه اليد المدودة بحثا عن التواصل، تظهر فى ثقب ما فى الخلفية ثم تختفى لتظهر من جديد من ثقب آخر... وهكذا...، وفى «جزيرة أكثر بعدا» للمخرج «محمد وجيه» نرى زنزانة تحوى سجينين محكوم عليهما بالإعدام، وفيه تتحول ظلال الممثلين إلى أشباح أشخاص آخرين، تطاردهما «تمثل حضور الضباط والحراس – رغم غيابهم الفعلى عن العرض» وأحيانا ما تدل الظلال على تشظى الشخصيتين وتناثرهما...، وفى عرض« وماذا بعد» للمخرج «إسلام مخيمر» تبدو الظلال كأنما هى قطع من الظلام الحى، تتحرك باتجاه الشخصية الرئيسية..، وفى عرض« قالت العنقاء» نرى الترديد الظلى للجسد، فى الخلفية.. أما عرض «أكمل مكان النقط» للمخرج «رامى نادر» فيقوم فى الأساس على تحويل الشخصيات إلى ظلال شبحية، وطوال العرض لا نرى سوى تلك الظلال... وهكذا...

ب ـ صور الحضور الحاسى : نسبة إلى الحواس «كالسمع والبصر واللمس والشم..» تحدثت من قبل عن عرض «النافذة» كنموذج للعرض المشيد على حاسة البصر ...

وألمحت إلى انتهاء العرض باغتصاب الزوجة – التى التهم «التأطير» زوجها ... وأضيف بأن المشهد المقدم إلينا من خلال الإطار المسرحى «فتحة البروسينيوم» يحول المشهد ككل إلى صورة – يبدو فيها الجسد «الذكورى – الأنثوى» منتهكا ... هذا الانتهاك لا تتلقاه «العين» فقط، وإنما تساهم فى صنعه أيضا – ثم فى «نقده» بعد ذلك!؛ مما يعنى أن «الرؤية البصرية «كفعل درامى» تحولت إلى فعل «اجتماعى» أى إلى «بصيرة – نافذة»**..!**

وفى عرض «أوضة الفئران» إحدى الشخصيات تروى عن شخصية أخرى مختزلة إياها فى رائحة أقدامها!...

5 - السينوغرافيا

لا شك أن معالجة «المكان» فى مسرح يتخذ من الذات موضوعا له، يجب أن تخضع لمتطلبات هذه الذات – التى تسعى لإعادة تعريف نفسها ... هذا عوضا عن المعالجات المكانية المتصلبة، التى حكمت المسرح التقليدى...

سبق أن ألمحت إلى أن المسرح الجديد يتناول «المكان» بما هو أسطح بلا ماهية : «أى مسطحات فارغة...» وأضيف أن هذه «النظرة التجريبية» تعالج «المكان وفراغه» دون أية أفكار مسبقة – أى دونما اعتماد ما لنموذج ما سابق فى الو جود «طبيعى أو واقعى أو فنتازى...» على العكس من المسرح التقليدى بنزعته «العقلية» التى ترى الأشياء مكافئة لفكرتنا عنها...

ولتفصيل الأمر أقول إنه إذا كانت معالجة المكان تعنى – بادئ ذى بدء – معالجة الفراغ، وإذا كان «حجم الفراغ» يعد بالدرجة الأولى «هو حجم الإحساس به» فالمسرح الجديد يلح على إبراز اتساع المسافة بين الإنسان والعالم. لذا فالفراغ عادة ما يبدو متسعا وخاويا وبلا حدود – إنه غير ممتلئ، كثوب فضفاض... مما يعنى أن الإنسان لا يملأ المكان، ولا يحتويه، وإن كان لا يكف عن محاولة ذلك!.. ولعل المحاولة الأكثر قوة – رغم طابعها السلبى – للسيطرة على الفراغ، تتجلى فى تحويله إلى «سجن، غرفة، حائط قديم، محطة انتظار، عربة قطار، نافذة، قبر.... إلخ».

ومن الملاحظات اللافتة للانتباه، أن عددا غير قليل من المخرجين قد طالبوا بتقديم عروضهم فى «قاعات صغيرة» رغبة منهم فى تجاوز وهجر المساحات الكبيرة «الرؤية عن بعد»، ورغم التناقض الظاهر بين الإلحاح على اتساع المسافة بين الإنسان والعالم، من جهة، والإلحاح على العرض فى القاعات الصغيرة، من جهة أخرى، إلا أن وضع الجمهور فى القلب مباشرة من الواقع «الظلى» المستعاد حسيا، فضلا عن تحقيق نوع من العلاقات الحميمة بين المتفرج والممثل، يزيل ذلك التناقض – عبر التحام أجساد «الجمهور والممثلين» معا، بالإضافة إلى «التحديق عن قرب» فى الذات المتلاشية، بينما تجدُّ فى العثور على نفسها...

والحقيقة أن هناك قيمتين جديدتين، يستحيل تجاهلهما؛ عمل المسرح الجديد بدأب على بلورتهما، فى معالجة الفراغ، هما :

أ – تعويم الشكل : فإذا كان «البناء هو نقيض الفراغ، والفراغ والبناء يشكلان معا أعمدة التصميم» فالبناء التشكيلى أو الشكلى، المضاف إلى الفراغ، كان يشير – على مدار كل عرض من عروض المسرح الجديد – إلى انفصاله عن الفراغ، وبالأحرى إلى احتلاله لحيزه احتلالا مؤقتا، عابرًا، فهو ليس جزءا عضويا منه وإنما مجرد شكل طارئ عليه، قصير الأجل، سرعان ما يلفظه الفراغ،... كما فى عروض «كلام فى سرى، اشتباه، أكمل مكان النقط، يونسكويات، فويتسك....».

ب – انفلات الشكل خارج حدود الفراغ : وأعنى به – هنا – الجنوح المستمر والمتواتر لعروض المسرح الجديد، إلى مغادرة خشبة المسرح والاتجاه إلى الصالة، حيث الجمهور ومواصلة الأداء... مما كان يحول خشبة المسرح إلى مجرد خلفية مهملة – ولهذا دلالته بالطبع، إذ يكشف عن الرغبة العارمة فى الخروج من «إطار الصورة» والعودة إلى الواقع الحى، الحسى، المباشر... كما فى عروض «مسافر ليل، فويتسك، كلام فى سرى، أوضة الفئران، حالة مخدرة، اشتباه...»

خاتمة :

..وبعد، هل بدأ! الإقليميون فى التحدث؟... يقينا، وها هى لغة أخرى بديلة، تليق بهم، قد بدأت... فى قطيعة سافرة مع لغة الخطاب المركزى المسرحى السائد – التى تحولت إلى تقنيات جاهزة، متصلبة، يتناقلها المسرحيون من عرض لآخر، بآلية معهودة..

غير أن ما يسترعى الانتباه حقا، هو أن «الأقاليم أو الهوامش أو الأطراف» هى التى شهدت ميلاد المسرح الجديد!... هل يعنى هذا أن الهويات الهامشية – ذات التاريخ الصامت والمقصى والمقموع – بدأت فى التعبير عن وجودها، فى ظل تراجع الخطاب المركزى «العاصمى» الناتج عن تحلل الدولة القومية أمام الزحف العولمى؟....

هذا المسرح الجديد، هو مسرح «الابن» الذى لا يعترف بشرعية «الأب» فقطيعته مع الذاكرة الثقافية، ومن ثم مع النماذج التاريخية والتراثية والجمالية، تصنع منه مسرحا خارج الوصاية... خارج السلطة؛ كل سلطة... بل ويمكن القول إنه مسرح «تفكيك السلطة».

نعم إنه جيل جديد يلمع بالحزن، ويسعى لتأمل الذات «الدراما الخاصة بوجودنا» التى اغتربنا عنها كثيرا، محاولا التعرف إليها وفهمها وإقامة صلات جديدة بها، فى مساحة «جمالية = خيالية» خالقا شروط مسرحانيتها بنفسه...

فى هذا الإطار أدعو الجميع لمناقشة هذه الظاهرة، أملا فى دفع المسرح الجديد – إن كان جديداً حقا – إلى الوعى بنفسه.... قبل أن يأخذ أثمن ما فيه ويختفى فى يأسنا!...

المراجع

1 – ستيورات هول : الثقافة والعولمة والنظام العالمي، تحرير: أنطوني كينج، ترجمة : شهرت العالم وهالة فؤاد ومحمد محيي.

2 – خالدة سعيد : الملامح الفكرية للحداثة .

3 – ويلكيرسون : المماثلة الاستعاضية وبنية الحلم عند جون بودريارد . ترجمة: سامح فكري .

4 – شحات محمد عبد المجيد: بلاغة الراوي.

5 – إيريك بنتلى : الحياة في الدراما، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا.

6 – د. سعيد توفيق : فلسفة المرأة.

7 – د. عبد الله الحراصي : الاستعارة ، التجربة العقل المتجسد، عرض لمسار الفلسفة التجريبية.

8 – د. كمال أبوديب :الحداثة ، السلطة ، النص.

9 – أسامه فرحات : المونولوج بين الدراما والشعر.

10 – د. صلاح فضل : علم الأسلوب .. مبادؤه وإجراءاته.

11 – عبد العزيز موافي : قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية.

12 – د. فاروق وهبة : حوارات في الفن التشكيلى.

هل هناك حقا ما يسمى بالنقد النسبي؟... وهل يفرز هذا النوع من النقد مقاييس متباينة لتقييم العرض المسرحي؟ وهل سنتهم بالقسوة وعدم الموضوعية ومصادرة المستقبل إذا نحن ها جمنا عرضا مسرحيا باهتا لواحد من هواة المسرح؟

علاء المصرى



● استقر المخرج عبد الرحمن الشافعى على تقديم عرضه المسرحى الغنائى الجديد «تغريبة مصرية» بالحديقة الثقافية التى تقيمها هيئة قصور الثقافة بالفسطاط خلال شهر رمضان القادم، العمل من تأليف أبو العلا السلامونى، وألحان أحمد خلف، والبطولة لأحمد ماهر ومصطفى حشيش، والديكور لصبحى السيد، وتقدمه فرقة السامر المسرحية.

التربية والإعداد الفنى للممثل فى توجيه المسرح الوسيط (1- 2)

مما لا شك فيه أن هناك معطيات أساسية تدخل، وتنصهر فى عملية التربية والإعداد الفنى للممثل: فهناك معطيات شخصية، الميول الطبيعية وحساسية وذكاء الفرد، وشخصيته الاجتماعية، وكل ذلك يمنح الفرد خصوصيته الذاتية ويجعله ميالاً نحو هذا التوجه المسرحى أو ذاك.

وهناك معطيات للخصوصية الثقافية الجماعية والتراث الذى ينتمى إليه الفرد (فى ظروف تاريخية معينة) والتى تظهر من خلال حضور تفرد تلك الشخصية.

وبطبيعة الحال، هناك معطيات أساسية فى كيفية توظيف ذلك الحضور البدنى (الفسيريولوجى) حسب ما يدعى«بالتقنيات الجسدية» والتى تسمى فى منظور «أنثروبولوجية المسرح »بـ « التقنيات الجسدية الخارجة عن المعتاد» **(extra-quatidiano)** والتى تستند على «المبادئ الفنية التى تتكرر»، بعيداً عن حدود الثقافة الواحدة، والتى تشكل البعد الفعلى لـ «ما قبل – التعبير» **(pre-expressione)**. وهذه المبادئ التى تتكرر يشترك فيها كل ممثل، لكل زمان ومكان، بغض النظر عن الثقافة التى ينتمى إليها الفرد، وبغض النظر عن الميول الطبيعية أو الاختيارات الجمالية الشخصية، ويمكن القول، إن التربية والإعداد الفنى للممثل تتم فى «فضاءات البيئة المسرحية». وتعنى «بفضاءات البيئة المسرحية»، ليس فضاء العرض المسرحى فقط (مرحلة البروفات ومواجهة المتفرج)، بل وكذلك محيط العمل المتواصل فى داخل الفرق المسرحية (انسامبل)، فى العلاقات التى ترسم فيها وطرق التفكير وممارسة العمل الذى يؤدى إلى ولادة العروض.

ومن جانب آخر، هناك فضاء المدارس والمعاهد والأكاديميات لدراسة فنون المسرح، وهناك فضاء كتب رجالات المسرح مثل (كتب ستانسلافسكى، وآرتو، وباربا... إلخ)، وهناك فضاء المجاميع المسرحية، والمختبرات المسرحية كما عرفناها فى المنتصف الثانى للقرن العشرين.

ومن الضرورى هنا، قبل أن نتوغل فى قضية التربية والإعداد الفنى للممثل، أن نتوقف قليلاً عند نقطة مهمة، وهى ضرورة التمييز ما بين «فضاءات البيئة المسرحية»، وبشكل محدد، ما بين فضاء العرض المسرحى (البروفات وتحقيق العرض) وفضاء أرضية إعداد الممثل، أى بما يدعى «ما قبل – التعبير» والذى تجرى فيه عملية التدريب والتمرين والتأهيل، وليس البروفات من أجل تحقيق العرض.

وذلك لا يعنى أنه لا يمكن تعلم صنعة الممثل (استخدم مفردة صنعة بالصيغة المستخدمة عند ابن خلدون) من خلال زج الشاب الطموح مباشرة فى عملية إنتاج العرض المسرحى، كما كان يحصل فى الفرق التقليدية فى القرون الماضية (مثل فى فرق كوميديا دى اللارتيه) وفرق العوائل، مثل فرقة إدوارد دى فيليبو التى لا تزال تمارس نشاطها فى جنوب إيطاليا)، بل إن ذلك يعنى من الضرورة أن تقوم بالتمييز المنهجى ما بين «شغل الممثل على إعداد نفسه» وشغل الممثل على الشخصية فى إنتاج عرض ما، كما حددها أول من بدأ، فى القرن العشرين، بالبحث الدؤوب فى قضية إعداد الممثل، أى فى التجربة الطويلة والمعقدة والمتضاربة للمعلم الروسى ستانسلافسكى.

ويكفى هنا أن نشير، بهذا الصدد، إلى «البيئة المسرحية» التى نشأت فى بداية القرن العشرين فى روسيا، ونمو وانتشار ظاهرة «الاستوديو المسرحى»، والتى بذل فيها ومن أجلها العديد من معلمى المسرح: ستانسلافسكى، ميرهولد، وفنتانكو وآخرون معهم، وذلك من أجل تأسيس وإرساء أرضية جديدة فنية لشغل الممثل، وتميزها عن مهمة البروفات فى إخراج عرض مسرحى. وفى تلك البيئة المسرحية، نشأت فعلاً، ظاهرة التدريب والتمارين، والتى كانت قبل ذلك، فى المسرح التقليدى، كانت تقتصر (لضرورات معينة) على المبارزة، وحركات الرقص التى يقوم بها مدرب الرقص، أو التمرين على مقاطع معينة من المخزون المسرحى (ربورتوار) وقد أخذت التمارين بعد ذلك صياغات خاصة، وبتفاصيلها الدقيقة، ويكفى هنا أن نشير إلى تمارين «البيوميكاتيكا» التى تمت فى بيئة ستديو وعمل ماير هولد، والتى لم تكن طريقة فى التمثيل، كما يعتقد البعض، بل هى تمارين إعداد وتهيئة ما قبل التمثيل.

وقد تمتد من ينابيع هذه التمارين، فى ستينيات القرن العشرين، أصول جديدة أخرى فى فضاءات ما يدعى بـ «مسرح – المختبر»، كما عرفناه فى مسيرة شغل جروتوفيسكى، فى بولندا ومن ثم فى إيطاليا، وكذلك فى شغل ايوجينيو باربا مع ممثلى مجموعة «الأودن تياتر»

إذن فإن التمييز الواعى والدقيق ما بين فضاء البروفات، من أجل إخراج عرض مسرحى، وفضاء التربية والإعداد الفنى وشغل المختبر المسرحى، هو من الضروريات الأولية. ومن دون هذا التميز سنقع فى نوع من الفوضى فى فهم وممارسة عملية التربية الفنية لفن الممثل.

وأين يكمن هذا الاختلاف بين هذين الفضائين؟

لقد أشرنا إلى البعض منها وقلنا إن هدف البروفات هو بناء وتحقيق العرض المسرحى الفنى (الإخراج)، وليس تربية الممثل، بينما تمارين الإعداد لا تهدف إلى إنجاز العرض، بل للتقصى والبحث فى حيثيات اللغة التعبيرية وتقنيات الممثل، وحصول التربية الفنية؛ ومن ثم فإن التدريبات وتمارين الإعداد لا تحدد (بفترة البروفات) بمناسبة إخراج العرض، بل تجرى بشكل متواصل حتى فى عدم وجود مشروع عرض مسرحى معين؛ وهكذا تكون التدريبات العملية للممثل مجالاً لاستكشاف مبادئ فن الممثل، ولا صلة لها برؤية مخرج وجماليات شغله. ويمكن للتمارين أن تنمو وأن تصبح قطعًا مبنية قابلة لأن تقدم «أمام المتفرج» كبراهين عملية لشغل الممثل من الداخل، كما حصل ذلك فى شغل ممثلى «الأودن تياتر» : حيث أصبح تقديم البراهين العملية، **(dimostrazione)** نوعاً جديداً من الممارسة فى «بيئة الفضاء المسرحى». وقد قدمت تلك البراهين التربوية لبث المعارف التطبيقية لجمهور خاص، وحتى للتمتع بما يتم مشاهدتها مباشرة، لكيفية عمل الممثل فى بناء مقاطع من شغله. وقد تم توثيق ذلك فى العديد من أشرطة الفيديو التى تبرز خصوصية شغل كل ممثل على انفراد، وهى تباع فى الوسط المسرحى لمن يود اقتناءها.

وبطبيعة الحال، يمكن أن تنمو من تلك التدريبات والتمارين والارتجالات مواد صالحة لبناء عرض مسرحى ما، كما حصل فى بعض العروض لمسرح «الأودن تياتر».

إذن، فإن العمل الذى يجرى ويتم فى «مسرح المختبر»، أو فى بحوث المختبر المسرحى، يكون موجهاً بطبيعته، نحو حقل ما يدعى فى مصطلحات «أنثروبولوجية» المسرح بـ «ما قبل – التعبير» أو كما يؤكد باربا، بما يدعى فى «بيولوجية المسرح». ومن جانب آخر، ينبغى القول، إن البحوث المختبرية التى جرت فى مشغل غروتوفسكى، ومسرح «الأودن تياتر»، وما جاء من ذلك فى «المدرسة العالمية لأنثروبولوجية المسرح» **I.S.T.A** التى أسسها باربا فى **(1979-1980)** قد تركت أثرها الكبير على العديد من المجاميع المسرحية (فى أوربا وأمريكا الشمالية والجنوبية) التى اعتمدت فى تكوينها على «الإعداد التربوى» الذاتى. وقد كان لها أيضاً أثرها الكبير فى تجربتى المسرحية الشخصية، وفى توجيه عملى فى التربية والإعداد الفنى (بداغوجية) للممثل.

فما هى المعطيات التى جاءت بها بحوث أنثربولوجية المسرح، وكيف أصبحت حافزاً لى فى التوجه العملى والنظرى فيما أدعوه بـ« المسرح الوسيط» وهذا ما سأتحدث عنه الآن.

لقد كانت نقطة الانطلاقة الحقيقية فى سنة **1979**، بعد قراءتى لكتاب «نحو مسرح فقير» لجروتوفسكى، وفى نفس الفترة شاهدت أحد أشرطة الفيديو ضمن النشاط المسرحى لأحد المسارح الطليعية فى مدينة فلورنس، وكان الشريط يعرض جوانب من التمارين التى كان يقوم بها ريجارد جزلاك (الممثل المعروف الذى واكب شغل وبحث المختبر المسرحى فى بولندا، الذى فيه جروتوفسكى ومجموعة من الفنانين المسرحيين) فى تدريب ممثلين من مجموعة مسرح الأودن تياتر. وعلى مدى ساعتين من التمارين العملية بدا لى أننى قد عثرت على منطلق جديد فى التربية الفنية للممثل، لم أعرفه من قبل، ولكن من خلال ملاحظتى لأشكال بعض الحركات الموظفة فى التدريب، بدت لى ملامح حركات أعرفها من قبل، ولكنها مخفية عن ناظرى، وبعد التدقيق والتمحيص وجدت أن وراء تلك الحركات صدى حركات الرقص الشرقى العربى! ولكنها مخفية وراء نوع من استخدام خاص للطاقة، مما يجعل ذلك يظهر بخصوصية مسرحية متميزة، ولا أريد القول هنا، بالطبع، إن جزلاك قد استقى تلك الأشكال من الحركة الدائرية والمتموجة والمتدفقة من الرقص العربى، ولكن ذلك هو ما لاحظته أنا فى تلك التدريبات، وكان ذلك هو الحافز الذى دفعنى لتوجيه انتباهى نحو الاهتمام بالرقص الشرقى العربى الذى كنت أحسن أداء بعض حركاته منذ الصغر، وقد توقفت عند مفردات ذلك الرقص وذهبت فى البحث فى ثناياه، متجاوزاً كل ما قيل وما يقال عنه، وقمت بتفحص طبيعة أشكال الحركة فيه ،وكيفية استخدام أعضاء الجسم والأطراف والعمود الفقرى، وكل ما يمكن فيه من إمكانيات ومحدوديات، فبدا لى، عملياً وبشكل واضح، أن هناك فيه على الأقل خمسة نماذج حركية: الدائرية، والمتموجة واللولبية، والمتدفقة والاهتزازية ورحت أمارسها على أساس المبادئ الفنية الأولية: مبدأ الزمن، الزمن – الفضاء والإيقاع، وشكل الحركة... ومواجهة ذلك بتلك المبادئ التى تتكرر والتى جاءت فى بحوث أنثروبولوجية المسرح: مثل ديناميكية الحركة، والتوازن اللامستقر، وتضاد القوى وغيرها التى تعرفت عليها وبشكل مباشر من خلال دراستى الجامعية ما بين **(1979-1983)** على يد أساتذة طليان من المؤسسين، والفاعلين لحد اليوم، فى المدرسة العالمية لأنثروبولوجية المسرح **(I.S.T.A)**، ومن مشاهدتى لعروض مجموعة الأودن تياتر، ومن البراهين العملية التى كان يقدمها ممثلو الأودن، ومن متابعتى اللقاءات والمحاضرات التى كان يقوم بها ايوجينيوب باربا نفسه.

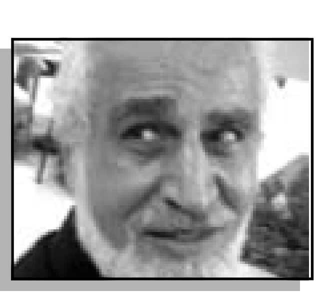
ومن خلال العمل على هذه القضايا، ظهرت أمامى، وبوضوح إشكالية مبدأ «الفصل والوصل» أى كيف يتم فصل جزء من الجسم فى حركة ما من دون إشراك باقى الأعضاء الأخرى، ومن ثم كيف يتم الوصل بين مختلف حركات الجسم على أساس مبدأ التزامن والتناوب وحتى فى حالة الحركة فى موقع واحد، دون الانتقال فى الفضاء.

ومن ثم كان من الضرورى البحث والتحرى فى إمكانيات أخرى تخص إشكالية الحركة الانتقالية فى الفضاء، ومن هنا جاءت ضرورة العمل على إيجاد بعض «الخطوات الإيقاعية» التى تستند على مبادئ الفن وعندها عثرت، أنا ومن كان يعمل معى فى صالة التدريبات، على العديد من الخطوات التى أصبحت جزءًا من ذلك النوع من الرقص الشرقى الذى بدأنا العمل عليه وتطوير وحداته وفتح إمكانياته نحو شغل الممثل، وأصبح لدينا مادة خصبة للتمرين من أجل إنماء مطاطية ومطواعية الجسم، وليس من وجهة نظر اللياقة البدنية بل من وجهة نظر الحصول على أشكال الحركة الفنية المناسبة لشغل الممثل.

ومن جانب آخر، وفى نفس الوقت، كان لى بحث مواز لذلك، فى ثنايا الرقص الصوفى، وأشكال الحركات والأصوات والإيقاعات المستخدمة فى طقوسهم (الذكر والسماع) وكانت إحدى زميلاتى الفنانة روبرتو بونجينى، التى بدأت خوض التجربة معى، قد حصلت على معرفة عملية فى الرقص الكلاسيكى (الباليه الحديث) والمودرن.

وهكذا تم وضع شغلنا وبحثنا فى مواجهة عنيدة وحيوية مع «مبادئ الفن التى تتكرر» بغض النظر عن الانتماء الثقافى أو التراثى لكل فرد من العاملين فى الميدان التطبيقى، واستمر العمل فى البحث والتقصى لسنين عديدة.

وبطبيعة الحال، لم يكن البحث قد اقتصر على قضية «تقنيات الجسد»، بل وشمل كذلك البحث فى ثنايا المبادئ التى تتيح فى حالة توظيفها فى إنماء ما يدعى «بحضور الممثل» حتى قبل أن يقوم بالتعبير الشخصى، ولم يكن الهدف هو الحصول على التقنيات فقط، بل الولوج إلى أبعاد رؤية تكاملية تكمن خلف التطبيقات العملية.



■ د. قاسم بياتلى

جسم – جسد – بدن

وبعد المحفزات العملية والتطبيقات الميدانية فى البحث عن القضايا الأساسية التى تخص فن الممثل أخذ بحثنا، خصوصاً ما بين **1994-1987** ، بعداً جديداً فى الكشف عن أمور وقضايا جوهرية – أعطت لشغلنا خصوصية متميزة نمت من جذور ثقافات مختلفة وأصبحت نوعاً من التوجه العملى لرؤية فنية أطلقنا عليها تسمية «المسرح الوسيط».

وسنتحدث هنا عن بعض الجوانب والمعطيات الثقافية والتطبيقية لهذا التوجه.

لقد كان للتراث العربى الإسلامى أثر كبير على بحثى الشخصى، وإن كان عملى التطبيقى قد تم مع أفراد (فنانين) من ثقافة أخرى وتراث فنى آخر. فقد ذهبت، فى بداية الأمر، فى البحث والتنقيب فى كيفية توظيف الجسد فى أشكال العروض والطقوس التى كانت ولا تزال تمارس فى المجتمعات العربية والإسلامية، مثل الرقص الشرقى والصوفى، كما ذكرنا، والإيقاعات، وطبيعة أنواع الغناء وطبيعة الارتجال فى الغناء (خصوصاً الليالى والمقامات العراقية، التى لها بنية محكمة كبداية ووسط ونهاية، يمكن للمغنى أن يستند عليها ويرتجل). وكذلك طبيعة استخدام الحكواتى للإيماءات والأصوات والأشياء الموظفة فى الأرواء وفى الوقت نفسه ، كان لابد أن ألجأ للبحث والتحرى فى ثنايا كتب التراث، ليس من المنطلق الفكرى فقط، بل من أجل العثور على معطيات ومؤشرات ومحفزات لتعميق فهم وممارسة «فن الحركة». وقد عثرت على بعض الأمور التى ساعدتنى فى توسيع أفق بحثى وسأشير إلى جزء منها من خلال قراءتى لكتب الفلسفة، والفكر، والتصوف، والشعر، والأمثلة الشعبية، توقفت عند بعض المفردات التى تستخدمها فى اللغة العربية، ومن ضمنها مفردة «جسم»، «جسد»، «بدن»، ومفردة«التمثيل».

ومن خلال استنطاق الكتب التراثية بدا لى، وبشكل واضح أن هناك اختلاف جلى ما بين المفردات الثلاث «جسم» – «جسد» – «بدن»، وأن هذه الاختلافات فيها ما يمكن أن يعطى بعداً آخر «للتقنيات الجسدية للممثل». وسأذكر هنا بعض الأمثلة التى دفعتنى للوصول إلى الكشف عن ذلك.

مثلاً، لاحظت فى كتابات الفارابى، المحققة فى كتاب مطبوع تحت عنوان «المنطق عند الفارابى»، أن هذا الفيلسوف، وعلى مدى مئات الصفحات يستخدم مفردة «جسم» فى معرض حديثه وتحليله بكل ما يخص البعد «الفيزيقى»، فى الأرض والأجرام والجماد والنبات وجسم الإنسان، ولكنه فى صفحتين فقط (من مئات الصفحات) يستخدم مفردة «بدن» وفى موقع محدد فى صفحة **57** من نفس الكتاب، عندما يقول نصاً: «(...) والمخاطبة الشعرية يلتمس بها محاكاة الشىء وتخيله بالقول. كما إن صناعة عمل التماثيل تحاكى أنواع الحيوانات وسائر الأجسام بالأعمال البدنية (الخط المجرور من عندى). ونسبة صناعة الشعر إلى سائر الصنائع القياسية كنسبة عمل التماثيل إلى سائر الصنائع العملية (...) وكذلك المحاكون بأبدانهم وأعضائهم وأصواتهم يحاكون أشياء كثيرة بما يعملونه. فما يتخيله الشاعر بالأقاويل فى الأمور مثل ما يخاطبه صانع تمثال الإنسان فى الإنسان».

ونحن هنا أمام نص صريح وواضح فى استخدام مفردة «جسم» و«بدن»، وقد جاءت مفردة «بدن» فى علاقة لصيقة بالمحاكاة، وبالصنعة التى يتم بها عملياً محاكاة الأشياء والحيوانات والإنسان. وبما أن المحاكاة تكرار انطباع الصورة فى النفس، فإن مفردة «البدن»، فى رأينا، قد جاءت عند الفارابى للإشارة إلى وجود البعد النفسى (فى التفاعل والانفعال) المتشرب فى عمل (لنقل فى فعل) الإنسان، مثل حالة الغضب والخوف.. إلخ، وذلك هو خلاف حركة أعضاء الجسم بشكل آل، مثل رفع اليد أو القدم أو الجلوس والقيام بشكل عام. ولم يكن الفيلسوف غافلاً عن ذلك. ومن جانب آخر، قد وجدت مثلاً عربياً مألوفاً لدى عامة الناس، يدعم جانباً آخر من بحثى عما تشير إليه مفردة «البدن»، ويقول المثل: «العادة التى فى البدن لا يغيرها إلا الكفن».

فما تعنى العادة؟، أليست هى تكرار حركة أو وضعية أو فعل لزمن معين وانطباع ذلك فى السلوك (أو فى النفس)؟ ولماذا استخدم الناس مفردة «بدن» ولم تستخدم مفردة «جسم» أو جسد. ولا أعتقد أن ذلك قد جاء بسبب الضرورة الشكلية فقط.

أما مفردة «الجسد» فقد جاءت مستخدمة فى كتب الصوفية والفلسفة والطب وفى الشعر، وفى بعض الأحيان تم الخلط بينها وبين «البدن»، وليس بينها وبين «الجسم». ولكننا نجد أن مفردة «الجسد» قد جاءت فى مواضع محددة، مثل عند الكلام عند «بعث الأرواح والأجساد»، وقد بدا لنا أن استخدام هذه المفردة قد ارتبط بالبعد الماورائى أو التصورى أو الذهنى وما جعلنا للذهاب فى هذا الاعتقاد بعض الأبيات الشعرية التى وجدناها فى الشعر العربى القديم، مثل قول الشاعر: «جسد أشبه شىء بالخيال وفؤادى عن هواكم غير سال». فقد وضع الشاعر مفردة الجسد مع الخيال، ولم يقل الجسم، أو البدن. وفى بيت آخر، يقول الشاعر: «جسمى كجفنك من هواك عليل وقصير ليلى من نواك طويل» وكما نرى فإن الشاعر قد وضع مفردة «الجسم» مع المرض وإعطاء بعد استخدامه الطبى.

إن هذه الأمثلة وغيرهاو جدناها فى ثنايا التراث العربى جعلتنا نتفحص، ليس الفوارق الموجودة بين هذه المفردات الثلاث وحسب، بل والأهم من ذلك، نبحث عن كيفية توظيفها فى شغل الممثل ومن خلال العمل التطبيقى بدأت تنمو لدينا بعض التمارين الخاصة لكل مفردة على انفراد: تمارين جسمانية، جسدية وبدنية.

وفى الواقع لو نظرنا إلى هذه المفردات الثلاث من الخارج، ومن وجهة نظر المتفرج، فلا نرى ولا نجد وضوح الانفصال بينها، أو تميزها بدقة، ولكن لو نظرنا إليها من الداخل، من وجهة نظر شغل الممثل، عملياً، فإنها ستأخذ موقعها الواضح والمهم. ولهذا لا تستطيع هنا أن تقدم أمثلة عملية لإبراز تلك الفوارق التى يصعب الكلام عنها بشكل موجز وعلى الورق.

مســـرحنا

السنة الأولى - العدد التاسع- الاثنين 2007/9/10



عروض مسرح «زقفونه»

فى دورات تجريبية سابقة احتشدت العروض بحركة الأجساد التى تراوح تعبيرها بين الجمالى والدرامى والمعبر والقائم على التقافز المتبادل على الظهور ما بين الجنسين، دون موضوع أو دون فكرة ما ترتكز عليها حركة التقافز إلا إذا كان من قبيل عرض كذلك الذى رغب فيه «ابن القارح» فى «رسالة الغفران» عندما عجز عن عبور الصراط فتشفع بأستاذ أبى على ليزكيه عند الإمام على الذى أحاله إلى فاطمة الزهراء لترى حاجته فأحالته إلى جاريتها التى شرعت فى الخطو نحو الصراط مشيرة إلى ابن القارح أن اتبعنى، فإذا به يطلب منها بنزق وهو الشيخ الطاعن فى العمر أن تحمله على ظهرها فى جملة شهيرة له «يا ست إذا تعبت فاحملينى زقفونه» وعلى الرغم من ذلك فقد شاهدت فى الأيام الثلاثة الأولى عددا من العروض لا يلجأ مخرجوها إلى ما لجأ إليه ابن القارح فى نزقه وتصابيه أو تفكهه السمج والخالى من الوقار الضرورى لمن كان فى حال كحاله، ولا يلجأ إلى الاستعانة «باللجو» أو شد «السيفون» لمجرد التواجد أو المشاركة على أى نحو دون مراعاة لقيمة موضوعية أو أسلوبية، غير أنه قد تلاحظ لى من خلال ثلاثة عروض شاهدتها، منها عرض سبق لى أن شاهدته قبل بدء المهرجان التجريبى، ففى عروض «الأصابع» لجورجيا و «ماكينة هاملت» للفرقة الإنجليزية وعرض «توقف» للفرقة الليبية و «لو تكلمت الغيوم» لفرقة الرقص المسرحى لدار الأوبرا المصرية؛ يحاول الإنسان المعاصر القفز خارج حدود الواقع الاجتماعى والسياسى المعيش، إما لأنه ثائر عليه أو لأنه لا يجد لقدمه مكانا فيه وإما هارب منه ليأسه من إصلاحه إما لأنه لا يرى صلاحيته للحياة الإنسانية الكريمة وذلك يعبر فى جميع الأحوال عن حالة انفصام بين الإنسان ومجتمعه المعاصر بالأصابع، وهى رمز الفعل لدى الإنسان فى العطاء وفى الأخذ وفى التعبير أو الاتصال العملى تخترق جدران الخوف أو القوانين أو الموروث الماضوى، ويتحرر الجيل الطالع أو يعبر عن رغبته فى التحرر تعبيرا عمليا، ويتحمل تبعات فعله المتمرد على واقعه وعلى البطريركية الأبوية. وفى «ماكينة هاملت» يتمرد الإنسان على الحدود التى تحول بين تعرفه على ذاته وعلى ما يحيط به وتحيله إلى ماكينة للتلقى عن طريق التلقين الغيبى؛ فينطلق فى تمرده قفزا خارج حدود الجبر الغيبى، وينزل إلى أرض الواقع ليتعرف على نفسه وعلى غيره وعلى مظاهر الوجود الأخرى ويتعامل معها ويكتسب منها خبرات حياتية تعينه على البقاء والتطور «تحسين شروط البقاء» إلى أن يتمكن من إيجاد بديل آلى «روبوت» يقوم مقامه ونيابة عنه بالأدوار التى كان يقوم بها، ومن ثم يتحول الإنسان من ماكينة تعمل بطاقة الغيب وبذلك لم يزد عن كونه عبداً لتلك الطاقة الغيبية الرمز – إلى عبد يعيش تحت رحمة الماكينة «التكنولوجيا» التى صنعها هو بنفسه لتستحيل حياته إلى الآلية من جديد فى نهاية المسار المعرفى، لقد تخلص الربط الذي وجد بين الحالين فى بداية الخلق في التراث الدينى أو وفق التصور الأسطورى الأفلاطونى حول الإنسان المزدوج النوع والذى يحن إلى التوحد ليصبح الجنسين «الذكر الأنثى» معا ولاستحالة عودته إلى صورته الأولى فإنه يستبدلها بما يعرف بعاطفة الحب بين الجنسين نموذجا تمثيليا بديلا عن التوحد الجسدى والوظيفى المزعوم.

وإذا كانت «ماكينة هاملت» قد دارت بتاريخ الإنسان ذكرا وأنثى فى المطلق وصولا إلى محاولته فى تحقيق جوهر وجوده بإرادته الذاتية بعد أن تمرد على ذلك الوجود الجبرى متخذا نموذج هاملت وأوفيليا صورة لعلاقة «الأنا» بـ «الآخر» ولطبيعته الملتزمة لحرية كل منهما حتى لا يستحيل الوجود إلى عدم، وحملت الأصابع أو طاقة التمرد الشبابى على البطريركية الأبوية بكل أشكالها ومستوياتها، الدينية والسياسية والاجتماعية والأسرية، فهو أمر يعكس طبيعة الواقع السياسى والاجتماعى والثقافى لكل دولة من تلك الدول التى قدمت بعرضها المسرحى صورة لما هو عليه حالها السياسى والاجتماعى والثقافى فلئن كانت إحدى الفرق قد تناولت خلال عرضها فكرة تقييد الرجل الكسيح المقعد على كرسى عجزه لزوجته برباط أو حبل مادى فلا تتحرك إلا مع حركة كرسى عجزه ، ولا يمكنها الانفلات من ذلك القيد على أى نحو من الأنحاء، فذلك لا يخرج بحال من الأحوال عن طبيعة القيد السلطوى للنظام السياسى والثقافى القبلى الذى يسود فى ذلك المجتمع أو تلك البيئة وآخرون يوسعون من دائرة التلقى فيرون أن ذلك رمز للطبيعة المتسلطة لأنظمة الحكم فى البلاد المتخلفة.

ولأن العرض المسرحى هو تعبير عن واقع تفاعلات ثقافية واجتماعية وسياسية وفكرية متباينة تبعا لطبيعة الواقع الثقافى فى البيئة الاجتماعية والفكرية لذلك كان تعبير عرض فرقة الرقص المسرحى المصرية بدار الأوبرا أن تعرض لتمرد الشباب المعاصر على كل شىء ورفضه لكل القيود أو ألوان الاختباء، تخصنا بحوائط منها القانونى ومنها التراثى ومنها السياسى ولكن دون قدرة على تحطيمها؛ وإنما غاية ما تفعله هو خلخلة تلك الحوائط خلخلة جماعية أحيانا وفردية فى أحيان أخرى، ولأن فرقة لها من الخبرات الجمالية والتقنية ولها مبدع هو وليد عونى، وبقيادته لذلك نسج وليد عونى عرضه على تداخل أنغام كلاسيكية أوركسترالية أوبرالية لفاجنر بأنغام موسيقى الراب المعاصرة والمعبرة عن حالة التمرد المعاصر للشباب فى أنحاء العالم؛ فوقع عرضه الراقص مع الحوائط على إيقاع نشيج الحوائط فى أغوار النفس البشرية متوافقا مع إيقاع نشيج الحوائط فى صحراء الوطن المحاصر، لتعزف الأجساد العربية قصيد الحركة المتمردة فى عرض الغيوم... لو تكلمت أو علها تتكلم بحناجر أوركسترا الغسق الإلهى الفاجنرى المستفزة من ضجيج الراب أبواقا وأوتارا ونقرات ذات «تمبو» متفجر فى الوقت الذى ترقص فيه الأصابع الجورجية على لحن «كسر الحوائط» الشمولية لجورجيا المنفلتة من الاتحاد بتشجيع «من كان يدعى يلتسن» الذى حمله جورباتشوف والشعب السوفييتى على ظهره «زقفونه».

د. أبوالحسن سلام

● الفنان التشكيلى «محمد عفيفى» مدير قصر ثقافة الجيزة، يقوم حاليا بوضع برنامج خاص لتقديم عشرة عروض مسرحية قصيرة خلال شهر رمضان القادم بإنتاج محدود وتعتمد على عدد من الطاقات الشابة فى مختلف عناصر العرض المسرحى، ويقدم العرض الواحد لمدة يومين، يستمر البرنامج من 5 إلى 25 رمضان ويشرف على تنفيذه المخرج سمير عزمى مسئول الأنشطة المسرحية بالقصر.

«القناع»... عرض أردنى يبحث فى العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة

حاولت المخرجة الأردنية «مجد القصص» عبر تسع لوحات مسرحية أن تقدم للمشاهد الدولى الذى يتفاعل مع عروض مهرجان المسرح التجريبى التاسع عشر، قضية المرأة العربية وما يكتنفها من حواجز وسدود يفرضها عليها الرجل، وذلك من خلال سحبها من الواقع العربى وعكسها على الواقع الدولى / العالمى بصفة عامة، وكما يقول برنامج العرض:

إن هذا النص مبنى بشكل غير تقليدى، فليس هناك حدوتة مباشرة، وليس هناك كما فى النصوص الكلاسيكية «مقدمة ووسط وعقدة وصراع وحل»، بل هو مبنى على «مقولة» يجمعها المتلقى من مجموعة المشاهد المتجاورة ومن الموسيقى والإضاءة والحوار والرقص والحركات، جميعها ككل معاً تؤلف نص العرض المسرحى.

هذا، والعرض يتناول فى تقديمه منذ اللوحة الأولى: لقاء آدم بحواء وحكاية إغواء آدم بتناول التفاحة، لكى يصل إلى المعرفة، وكيفية خروج الناس عن الحقيقة، وذيوع الأساطير الخاطئة التى توقع وزر الخطيئة الأولى على المرأة، ومن ثم فعليها أن تدفع ثمن تلك الخطيئة تباعاً حتى يومنا هذا... ومن ثم تأتى المرأة بعد ذلك مؤطرة ومحاصرة داخل «قناع»؛ وذلك عبر كل العصور، هذا القناع الذى يحجبها عن نفسها وحتى عن تفكيرها وعقلها.. ودخولها عبر ذلك فى معظم الزوايا المظلمة التى يحكم الرجل غلقها عليها .. فنجد أن المخرجة قد نجحت إلى حد كبير ومن خلال هذا المفهوم فى تحويل المرأة إلى دمية / عروسة يلعب بها الرجل كيفما شاء.. هذا ما عبرت عنه – صوريا ومشهديا – اللوحة الثانية.

وجاءت باقى اللوحات التسع لتتبع نفس الإطار الصورى والمشهدى؛ وذلك عبر استغلال المخرجة لأجساد الممثلين الستة (ثلاثة شباب وثلاث فتيات) وعبر استخدامها لقطع الديكور التى صنعت من مادة «الألوميتال» وغُلفت بأغلفة بلاستيكية شفافة ليتم استخدامها من قبل الممثلين لتعبر مرة عن السجن الذى يحيط بالمرأة، ثم حيناً آخر كمكان لإيواء تلك الشخوص، وفى كثير من الأحيان كتشكيل فنى يحوى هؤلاء، تواكبه إضاءة دالة وموسيقى جاذبة إلى هذا العالم الفنى، إضافة إلى استخدام المخرجة، لقطع من القماش الحريرى الناعم يوظف للشد به حول جسد المرأة التى انقسمت إلى ثلاث نساء، كل ذلك يأتى وسط أغان فردية تنغيمية دون موسيقى من جانب إحدى الممثلات ذات الصوت الهادئ الناعم، يتخلل الحوار الدرامى البسيط والسريع الذى جاء فى العرض المسرحى، وقام بتدعيم ذلك الأداء الحركى الراقص الهادئ أحياناً والعنيف أحياناً أخرى.

وتتبع المخرجة فى هذه الرؤية الفكرية والفنية الكثير من الأساليب المنهجية الحديثة، دامجة فيها كل ما استقته من دراسة منهجية فى إنجلترا، وكل ما ارتأته من أساليب هناك، لتطبيقه – بشكل علمى – على طلابها فى الجامعة الأردنية لتخرج لنا فى النهاية بهذه الرؤى المسرحية البصرية، والتى تناولت عبرها قضية العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة عبر مراحلها التاريخية منذ آدم وبدء الخليقة وحتى الآن.

فتحية ملؤها الصدق والإعجاب والشد على أيدى هؤلاء الشباب المتميز الذى قادته تلك المخرجة المثقفة مجد القصص.

محسن العزب



القناع هو اسم العرض الذى مثل الأردن فى الدورة التاسعة عشرة لمهرجان المسرح التجريبى وهو من تأليف وإخراج مجد القصص ونوال العلى، وسينوغرافيا، كوريوجرافيا وإخراج مجد القصص.

والعرض يطرح وأفكاره وهواجسه الفنية. عبر ثلاث نساء فى مقابل ثلاثة رجال وذلك بغية مناقشة العوالم الإنسانية والعاطفية وكل ما يشارك فى صياغة علاقة الرجل بالمرأة، خاصة القضايا التى يهمشها المجتمع، أو بلفظ آخر، يخجل من مناقشتها؛ وبالتالى هى قضايا مسكوت عنها، والرؤية الفنية لهذه التجربة تناقش هذه العوالم بأفق يتخذ مما يطلق عليه «مسرح المرأة»، انطلاقا من أنه لن يعبر عنها، بشكل قريب وحميمى أكثر من المرأة ذاتها، باعتبارها هى الموضوع وهى صاحبة التجربة.

بهذا المنطق يعبر النص المسرحى، وهى رؤية سوف يكتشفها متلقى هذه التجربة للوهلة الأولى، أو منذ المشهد الافتتاحى للعرض. فالمرأة بوصفها موضوعا فنيا فى هذه التجربة هى بمثابة المركز فى علاقتها بالرجل، كما أنها تتخذ صوراً أخرى حين نتوغل فى العرض، وإن كان النص المسرحى، يهتم اهتماما خاصا، بالعلاقة العاطفية والعوامل التى تعمل على إنجاح هذه العلاقة، والعوامل – أيضا – التى من شأنها إفشال هذه العلاقة، والتى غالبا ما يتم التعبير عنها، عبر تصوير المرأة، باعتبارها الطرف الضعيف، بسبب ما يقع عليها من قهر يخص السياق الاجتماعى والأعراف والتقاليد، التى غالبا ما يصنعها الرجل.

هذه الأفكار والمضامين، عبر عنها العرض، عبر نسخته الإخراجية، بشكل غير تقليدى فى الكتابة، لذا يغلب على النص الحوار المتقطع الذى تكمله الشخصية للشخصية التى تتحدث ، واستخدام أسلوب اللوحات، التى لا تعتمد تطورا دراميا له بداية ووسط ونهاية.

وبصريا عبرت المخرجة مجد القصص عن هذه الرؤية، بصياغة فنية تمزج مزجا مقصودا بين طرائق فنية متعددة، منها ما هو استعراضى وراقص ومنها ما هو غنائى، بجانب الدرامى، وإن كان أهم ما يميز هذه الرؤية هو صياغتها بشكل محكم له القدرة على الإمتاع الفنى، ودلاليا عبر العرض بمنظر مسرحى يتسم بالإحكام والاختزال، عبر مجموعة من البانوهات المفرغة والمصقولة، التى توضع فيها النساء الثلاث، لتعطى إيحاء بكونها فترينات للعرض فى مقدمة خشبة المسرح، بشكل تصديرى، يشى بأهميتها الدلالية والدرامية، وتتحول هذه التكوينات لتعطى إيحاءً بكونها أرجوحة حينا أو سجناً حينًا آخر، وبرغم اختزال هذا المنظر باعتباره دالا مسرحيًا إلا أن له دلالات متعددة تطرح فى معظم الأحيان معنى يحول المرأة إلى سلعة وتختزل وظيفتها فى إمتاع الرجل والترفيه عنه، وهو المعنى الذى يطرحه المشهد الذى يطلب فيه الرجال من النساء ارتداء «باروكات الشعر» أو الشعر المستعار.

إلا أن الصياغة اللغوية لهذا النص، تغلب عليها العاطفية المسرفة، التى تحاكى لغة الشعر فتأخذ شكله دون الروح، إنها لغة تسرف فى العاطفية المجوجة والمبتذلة من فرط استخدامها، أن هذه الأفكار والرؤى كان من الممكن صياغتها بشكل أكثر درامية وفنية أيضا .

وأخيرا فإن العرض يتفنن فى تصوير القمع والقهر والظلم الذى يمارس ضد المرأة فى مجتمعات تمارس هذا القهر ضد الجميع، دون الفصل العرقى، فلا فرق بين المرأة أو الرجل.

عز الدين بدوى





فى مجتمع متقنّع بغبائه

إما أن تموت بقناعك.. أو تعيش بنزعه

اعتادت بعض الدراسات النقدية الحديثة أن تنظر إلى العمل الإبداعى باعتباره مستقلا عن صاحبه ، منفصلا عن لحظته الزمنية ، لا علاقة له بسياقه المجتمعى ، وكأن الإبداع ليس تعبيرا عن الذات المبدعة ، ورؤية لها تجاه واقعها ، وسعيا واعيا لتغيير هذا الواقع إلى ما هو أفضل لها ولمجتمعها معا؛ وهو ما يثبته الإبداع ذاته ، والتى يحاول البعض لى عنقه باسم فنية الفن وأدبية الأدب ، وتحويله لمجرد رموز وعلامات هائمة فى الفضاء . ويثبت عرض (القناع) للمبدعة الأردنية الشابة "مجد القصص" أنه من الصعوبة بمكان رؤية هذا العرض إلا فى صميم علاقته بالكاتبة المخرجة ذاتها ، وعبر منظور علاقتها بمجتمعها العربى الغارق عقله اليوم فى لجة الميتافيزيقا ، والمرتد بفكره نحو الأمس البعيد ، متناقضا فى الوقت ذاته مع استخدامه لأحدث أدوات وأجهزة العصر ، والمستوردة من بلدان يدينها بالانحطاط .

■ د. حسن عطية

يتجلى ذلك التناقض بقوة فى علاقة المجتمع الذكورى بنصفه الأنثوى ، حيث يطيح بوجوده الفاعل ، ويزيف وعيه بذاته، فيحوله لسلعة تباع سافرة على صفحات المجلات وفى الأندية والحفلات الماجنة وعبر فضائيات الإثارة الرخيصة، أو تشترى محجبة لتقبع فى البيت أو تسير مهرولة خلف الرجل وتضحى فى العمل؛ مجرد وجود جالب للمال حينما يعجز الرجل عن توفيره. والخطورة هنا ليس فى قمع الرجل بأفكاره هذه للمرأة ، وإنما فى قبول المرأة ذاته لهذه الأفكار ، واقتناعها بأنها متاع له ، وسلعة تجمل أو تلف من أجل أن يستمتع هو بها .

ومع عرض (القناع) الجميل والجريء معا نكتشف مدى علاقته الوثيقة كفن بصاحبته المتمردة على نظرة مجتمعها العربى لبنات جنسها ، والرافضة لموقف بنات جنسها المتخاذل تجاه وجودهن فى الحياة ، وهى ترفع بعرضها هذا أى تناقض قد يقع فيه الفنان بين ما يعلنه عبر فنه من تمرد على الواقع ، وما يعيشه بالفعل على أرض هذا الواقع ، فإذا كان الفن يعد «يوتوبيا» تقدم المجتمع المرجو والحالم به الفنان على الأرض ، فحياة الفنان ذاتها لابد وأن تكون سعيا دءوبا لتحقيق هذا المجتمع الطوباوى فعلا فى مجتمعه .

وإذا ما كان عنوان أى عمل فنى ، هو عتبة تفسيره الأولى ، فإن حرص مبدعة العمل ، أى صاحبة فكرته وصائغة نصه المكتوب نثرا ومحددة صورته المرئية عبر سينوجرافيته وحركة ممثليه الإيقاعية وأصواتهم المسموعة ، فـ (القناع) يحيل بداية إلى ذلك الوجه الآخر الذى نضعه فوق وجوهنا الحقيقية لنتخفى به عن الآخر ، خوفا منه أو خجلا من حقيقتنا ، وفى الحالتين نحن نحرص بوضع القناع على الوجه على ألا نكون نحن ، والخطورة الأكبر هو التصاق هذا القناع بوجوهنا ردحا من الزمن ، جعلنا ويجعلنا دوما نخلط بين وجوهنا الحقيقية وأقنعتنا المزيفة. لهذا جاء عرض "مجد القصص" لا لمجرد الإشارة إلى وجود (القناع) على الوجوه ، وإنما سعي لنزع هذا القناع من على كل الوجوه. وهى تفعل هذا فى عرضها التعبيرى المكثف ببراعة ودقة، تقطر بهما الزمن العربى فى أربعين دقيقة ، فيبدأ العرض بثلاثة من الفتيان وثلاث من الفتيات ينهضون بصعوبة من ثبات التاريخ ، مع انبثاق الضوء كقطرات المياه أو تفجرات الحياة فى فضاء المسرح مع أصوات قادمة من عمق الأيام ، وكأن هؤلاء الفتية يخرجون من كهف «الرقيم» ، بل إن أوضاع أجسادهم داخل هذه الهياكل الحديدية مفتوحة الجدران إنما تشير لحالة التجمد داخل البنايات الحديثة المعلبة ، والأفكار الحداثية المخضعة إرادة الإنسان للمنجز التكنولوجى .

يتقدم العرض بقوة ليقدم لنا ذلك الصراع الدائر بين الرجل والأنثى ، دون أن يبتعد لحظة عن زمننا الراهن ، ومجتمعنا الذى نعيشه ، فيصوغ بمهارة ما آل إليه حالنا من تفسخ أدى إلى إعاقة دور المرأة فى المجتمع ، بعد أن نزع عنها إنسانيتها ، وغيم بعقلها دورها المناظر لدور الرجل فى تقدم المجتمع ، وحجم وجودها بين حدى الغواية وإنجاب الأولاد ، وكلاهما يقبعان داخل مفهوم واحد هو الجسد ؛ الجسد المشتهى والجسد المنتهك ، أما العقل فليذهب إلى الجحيم ، فهى ناقصة عقل كما تدعى موروثاتنا الشعبية. عبقرية عرض (القناع) أنه يناقش موضوع الجسد بلغة الجسد ، وليس بالخطابة أو الوعظ ، ويعبر عن أفكاره بلغة مرئية تسمو بالحركة الموقعة لعالم الرقص الرفيع ، ويرتفع بالكلمة لمصاف الشعر ، ويغدو المسرح عالما زاخرا بالحياة بصورة جمالية راقية ، يشارك كل من مرام محمد ، موسى السطري ، أريج الجبور ، بلال الرنتيسي ، هيفاء كمال خليل ، ونبيل سمور فى بنائه المرئى والصوتى ، ويؤطره وليد الهشيم داخل قالب موسيقى ، لا تظهر الموسيقى فيه مجرد حلية أو خلفية موسيقية لوقائع وحوار شخصياته ، بل كبناء موسيقى متكامل من الصعب فصل موسيقاه عن حواراته عن تصميم الكوريوجرافيا الذى صممته "مجد القصص" أيضا ، بل وصممت بناءه الضوئى كذلك ، فهو عمل كامل محسوب لها ، ويدخلها فى إطار (مسرح المؤلف) ، على غرار سينما المؤلف التى اشتهر بها كثير من المخرجين العالميين والعرب أيضا ، فهى صاحبة العرض ، وصاحبة رؤيته الكلية، والمدافعة عنه باعتباره ليس فقط عملا فنيا يقدم وينتهى بانتهاء عرضه ، بل باعتباره عملا كفاحيا تشارك به فى توعية عقل المرأة جنبا إلى جنب توعية عقل المجتمع الذى استنام، وقبل أن يكون تابعا للمجتمعات الغربية المتقدمة ، والتى لا يملك إرادة مناظرتها فيكتفى بإدانتها ، والحال كذلك فى مجال المسرح ذاته الذى نحتفى اليوم بدورته التاسعة عشرة ، والتى نقلد فيها تجارب الغرب ، ثم نبكى على عدم حصولنا على جوائز من لجنته الدولية .

المسرح عند مجد القصص فعل تنويرى ، ووجود جمالى ممتع للوجدان ومثير للعقل، لذا فهو مثير أيضا للجدل ، وهو نموذج للمسرح الحى المتمرد الخلاق ، والذى لا تملك معه غير التفاعل معه وأنت يقظ الحس والوعى معا ، وعرض (القناع) يكشف بحدة عن مواطن التخلف القابعة بعقولنا ، والتى لا نملك أمامها غير أن نرضى بأقنعتنا الزائفة فنموت خلفها ، أو نثور عليها لنحيا حياة أكثر قوة وفاعلية وجمالا .

لا شك أن كل مخرج مسرحى - شرط أن يكون لديه الموهبة - يبتكر قانونه الخاص فى الإخراج، والأمر لا يعتمد على المزاج والجرأة فى اقتحام مجال الإخراج - خاصة الهواة - ولكن يعتمد بشكل أساسى على الثقافة وامتلاك المعرفة التى تحدد ميوله الفنية وقدرته على تفسير النص الذى يتناوله وتقديم رؤيته، لأن امتلاك المعرفة شرط أساسى للتعبير عن الرأى حتى لا يحدث امتهان لقيمة التعبير عن الرأى.

نزار سمك

3 دقات




● فرقة «مسرح الناس» اتفقت مع عدد من مقاهى وسط القاهرة على استضافة العرض المسرحى «آخر الشارع» خلال شهر رمضان القادم، العرض تأليف الراحل مؤمن عبده، وإخراج عادل حسان، وتمثيل بشرى مدنى، ومصطفى الدوكى، الأشعار لأحمد زيدان، والألحان لإيهاب حمدى.. العرض قدّم من قبل بعدد من المقاهى الشعبية بالفيوم، والإسكندرية، والجيزة، وهو من إنتاج الهيئة العامة لقصور الثقافة.

«شوكولا».. التقنية على حساب الدراما

يبدو أن الرهان على التكنولوجيا لم يأت بثماره المرجوه بعد، ويبدو أن الاهتمام بالصورة قد أهمل كثيرا الأهمية القصوى للدراما، وعادة ما يكون البديل الجاهز فى هذه الحالة هو الاتكاء على الفوضى فى المعنى الكلى للعرض المسرحى بحيث يمكن التهويم على المتلقى العشوائى وإرسال إشارات عشوائية ذات معان وعناوين ضخمة تسيطر على مخيلة ذلك المتلقى وتلقى شباكها عليه فيقع أسير صورة فارغة من محتوى حقيقى أو يهيم بتشكيل الصورة المعروفة وينسى تماما أنه وبعد نهاية العرض سيكون قد خرج خالى الوفاض إلا من دهشته الأولى باشتباك الصورة المتحركة على شاشة البانوراما الخلفية للممثل الكائن عادة فى منتصف المسرح ليقدم نفس الحركات، هكذا بدا العرض السورى «شوكولا» تأليف وإخراج «رغدة شعرانى».

فى البداية يتم تقديم مجموعة الممثلين واحدًا تلو الآخر وكأننا فى عرض أزياء، يكتب اسم الممثل على الشاشة الخلفية ونعرف ما يحب وما يكره بطريقة مباشرة، فالعرض يراهن بداهة على خلط الفنون وطرق الأداء لينتمى لذلك النوع من المسرح الحديث والذى يكشف أدواته ويعرى ممثليه بحيث يختلط الذاتى بالعام بالقدر الذى تتجاور فيه المعانى والمقاصد المقدمة، الأمر الذى أشعرنا أننا أمام مجموعة من العروض الصغيرة المتجاورة والتى تحاول أن تنتقد الأوضاع الراهنة بصورة مباشرة وغليظة.

يختلط الذاتى بالعام، ولكن لا يوجد تمايز بين الصورة وطرق تقديمها فالكل يتحرك مثلا وفق طريقة واحدة تقريبا حيث الاعتماد على بداية المشهد من أمام الشاشة مباشرة واتخاذ خط حركى عمودى باتجاه الصالة وتلاوة المونولوج الخاص بطريقة تكاد تكون آلية أو هكذا بدالى، ليبقى الموضوع الأهم هو ذلك الخط السينمائى والذى يتم فيه التركيز على مشابهة الحركة الأدائية للممثل بمثيلتها على الشاشة، ولم يختلف الحال فى المشاهد الجماعية فالتصوير السينمائى للحظات الدرامية لم يطور المنطوق أو يؤكد المعنى وإنما قصد منه إبراز تقنية التقديم الجديدة وهى خاصية جميلة فى حد ذاتها ولكن كيف تمت الاستفادة من التقنية وكيف تم توظيفها فى العرض المسرحى؟! وهل طورت من التيمة أو راهنت على تكثيف المعنى العام؟!

أقول لكم إننى خرجت سعيداً ولكن بعد وقت قليل بدأت أبحث عن المعنى العام وأهمية تلك البنى المتجاورة والتى بدت فى تجاورها عشوائية وغير ذات مغزى حقيقى، فالعرض بدا وكأنه قد تحدث عن كل شىء ولكنه لم يقل شيئاً.

المسرح هنا خال تماما إلا من شاشة فى البانوراما الخلفية تقدم المشاهد التمثيلية فى نفس لحظة تقديمها أو أنها تستدعى مشاهد ماضية للشخصيات المؤدية للعرض المسرحى، وكان أهم ما قدم فى هذا الاتجاه ذلك المشهد الذى جمع بين الحبيب وحبيبته قبيل ونهاية العرض المسرحى، فقد تم تصوير المشاهد المسجلة بحرفية وكان الأداء التمثيلى من جانب «ريم على » جيدا فقد وزعت مشاعرها بالقدر الذى ينتصر للصدق الفنى، وكذا بدا الحبيب الصادق فى مشاعره

ولما كانت الدراما تسودها الفوضى فإن استدعاء بعض الأغانى الأجنبية الشهيرة ومصاحبتها بأداء راقص بدا وكأنه، فى أحيان كثيرة، استعراض مهارات المخرجة والممثلين، فالحدث عندهم حر ويمكن إضافة أو حذف أى جزء منه، كما أنه يمكن للعرض المسرحى أن يبدأ أو ينتهى عند أى مشهد من المشاهد، فتتالى المشاهد إنما قصد منه تدريب الممثل أو تأهيله على ذلك النوع من المسرح الذى يحتفى بإبراز أهمية الممثل جنبا إلى جنب مع أهمية الفوضى الدرامية، وعلى الخبثاء الذين ينشدون المسرح بمعناه الحقيقى أن يبحثوا عن عرض مختلف، فالموضوع هنا مرهون وبثقة بخلط السينما والمسرح فى بوتقة خلاقة تتوه فيها القضايا والمعانى الدرامية الحقيقية إحياء لأهمية الصورة.

وقد كان لوجود المصور على خشبة المسرح معظم الوقت أهميته، فالموضوع يتشكل أمام المتلقى دون ادعاء أو تورية لا معنى لها، وهو الأمر الذى تجاور مع تعرية خشبة المسرح من البنطلونات والكواليس الجانبية وإبراز أجهزة الإضاءة بل وتصوير المتلقى فى نفس اللحظة ربما ليشاهد نفسه ويحتفى بذلك التكوين التغريبى ويهتم بفوراته المتجاورة أو مشاكله الفارغة من محتوى حقيقى إلا محتوى الصورة.

إلا أن الحقيقى فى هذا العرض هو ذلك الحب الشديد الذى بدا على أوجه ممثليه فى أدائهم لتلك الأدوار، والذى أتصور أنه سيكون له شأن جيد فى السنوات القادمة فقد سطع نجم استخدام التقنية وأتمنى أن يقابل فى القريب العاجل التيمة التى توافق ذلك الاستخدام التقنى رفيع المستوى، حينها فقط سيكون لذلك الاتجاه أهميته فى تحريك المياه الراكدة.

أحمد خميس

«شـــوكولا».. عندما يمتزج

سجادة حمراء تمتد من العمق لتصل شاشة العرض السينمائية القابعة فى العمق بالصالة. على اليمين واليسار وضعت بروجكتورات للإضاءة جانبية وأرضية وليس حولنا من شىء بعد سوى الفراغ... هذا هو المكان فى العرض السورى «شوكولا» تأليف وإخراج «رغدة الشعرانى» لفرقة المسرح القومى والتابعة لمديرية المسارح والموسيقى بسوريا .... وتبدأ الحالة المسرحية حتى قبيل دخول الجمهور بجو تأهيلى للمتفرج على شدو سيدة الغناء العربى «أم كلثوم» بما يحمله من أثر لدى العرب جميعا.. يتبعه دخول الممثلين تباعا وكل منهم يثرثر مع نفسه وكأنهم يتدربون على مونولوجات مسرحية . تزداد الموسيقى توترا وعلوا من حولهم ويحدث بينهم صراع لا يستمر طويلا ويخرجون من على المسرح ليدخلوا تباعا حين يتم تقديمهم على شاشة العرض المرئية من خلفهم وهم يستعرضون أنفسهم وكأننا داخل صالة لعروض الأزياء وهذا ما سيتأكد فيما بعد، وبيانات كل منهم نراها على الشاشة ونعرف طبائعهم منذ البداية... ماذا يحب وماذا يكره، عما يدافع ... ونعرف أعمارهم كذلك وهم جميعا فى العشرينات، وبذا فنحن أمام مجموعة من الشباب لدى كل منهم مشكلة ما عرفنا عنها مقتطفا من خلال الشاشة وسنعرف المزيد بالطبع داخل العرض الذى يناقش بعض المشكلات التى تواجه هؤلاء الشباب كجزء من جيل له معاناته كما يملك طموحاته: فى العمل... فى الحب... فى الحياة... كما يملك أحلاما كذلك والتى أجهض بعضها على صخرة الواقع... فالمسرحية تحكى عن ستة من الشباب التقوا فى صالة لعروض الأزياء تابعة لأحدهم وذلك بعد الاحتفال بليلة رأس السنة وليحكى كل منهم عما يختلج فى صدره وعما يدور فى نفسه من صراعات فكل منهم أخذ يتقدم على السجادة الحمراء وكأنه يعرض أزياءه مع استخدام الإضاءات الموحية بذلك، ومع انتهائه من استعراض الظاهر تتغير الإضاءة نسبيا ليبدأ فى عملية البوح وإفشاء الأسرار واستعراض الباطن... فيبدأ كل منهم فى سرد مأساته الخاصة وكأنه يلقى مونولوجه الداخلى على مسامعنا ليحكى لنا عن أشياء لا نعرفها ولكنها محفورة فى نفسه وداخل ذاكرته فها هو أولهم يحكى عن حبه الشديد لأبيه الذى يضربه وأمه، وهذا الأب يعيش دائما فى حالة سكر تغيبه عن الواقع بل تجعله لا يتذكره أحيانا ورغم قسوة الأب إلا أن الابن لا يزال يكن له كل مشاعر الحب والحنو المفتقدة لديه، وهناك شاب آخر يعانى الوحدة وهاهو يحتفل بعيد ميلاده بمفرده ويغنى لنفسه «Happy Birth DAY to me» .. ، وثالث يصور مأساته مع الحبيبة التى فقدها ويسرد ماضيهما معا ونرى أجزاء من هذه الذكريات عبر الشاشة من خلفه حيث نرى الحبيبين فى حياتهما معا ونعبر على أشياء مرا عليها سويا وسجلتها الكاميرا فى الشارع وفى البيت، وشاب رابع عانى من قسوة الفقر والفقد معا.. فقد الأم والأب، وأقسم بينه وبين نفسه – قسما يحمل مرارة وانتقاما – بألا يعود إلى الفقر أو البرد ثانية .. البرد الذى ترك فى ذاته أثرا عميقا كملازم للفقر الذى عاناه، وهنالك آخرون يعانون أيضا... فمنهم من حرم من دفء الأم نتيجة خيانتها وهروبها مع عشيقها وتركه وحيدا وسط صقيع الدنيا..، ومنهم من يحب الرائحة بل يعشقها ولا سيما رائحة الذكريات التى تكشف له فى يوم ما بالمصادفة حين كان يصور صديقته «غزل» أنه لم يكن يحب حبيبته المرتبط بها منذ ست سنوات ، وبأن الرائحة التى ارتبط بها وأحبها كانت لصديقة عمره القديمة، ولكنه سيظل هكذا فلا حبيبته ولا صديقته ستعرفان شيئا عن الموضوع وسيظل هو الوحيد الذى يعرف ويعانى.. كما يعبر العرض على مشكلة أحدهم الذى يرى فى نفسه شبها بالمسيح ويتوحد معه فى بعض اللحظات وهو يتذكر بعض المواقف والآيات الإنجيلية وهو يظهر لنا بشعره الطويل عارى الجسد والصورة المرئية من خلفه تعرضه لنا وهو يعزف على البيانو ومن حوله الشموع ... ثم يتحدث إلى نفسه مؤكدا «هو يشبهك، وأنت تشبهه، وهو فى كل مكان» وكأنه ينتظر من الأيام صلبا مماثلا ... ثم يتجمعون جميعا على مستوى مرتفع دفعوه إلى خشبة المسرح واعتلوه ومن ورائهم تعرض الشاشة لقطات سريعة من بعض الأفلام الأجنبية وفجأة تتوقف الصورة عند شارلى شابلن الممثل الشهير فى الأفلام الصامتة، ويعلنون وقد اقتربوا من النهاية أن المسرحية فى حاجة إلى صراع وبذا يجب أن يتعاركوا معا وهم يكررون ذلك معلنين «لازم نتخانق لأن البنية الدرامية للنص فى حاجة إلى صراع»... وهم إذ يسخرون من ذلك فى الواقع ويسخرون من كل القوالب والثوابت المسرحية التقليدية إلا أنهم لا يستطيعون – بإرادتهم– التحرر الكامل من هذه القيود وذلك حين يحدث صراع بين حنا وشادى... هذا الصراع الذى نستكشف من خلاله أن شادى شاذ، وهو يحاول الدفاع عن نفسه وإلقاء السبب وراء فعل ذلك إلى ظروف البيئة والأسرة ، وطرح مشكلة المثلية الجنسية هنا مجرد طرح أرادت المخرجة المؤلفة وضع يدها على جرح لا يندمل فى جسد فئة تعانى، ولم تسع لذلك للبحث عن حلول لها،... وقرب النهاية يعلن الممثلون أنه لم يعد هناك وسط ولا بداية ولا نهاية استمراراً لحالة التخلص من القيود المسرحية، ويعلنون أن ما يقدمونه الآن على الخشبة قد يكون «تجريد... تغريب... تجديد..» وغيرها من الأسماء إلا أننا نتوقف عند اكتمال مأساة الحبيب الذى فقد حبيبته من قبل لنعرف أن الموت – وهو نهاية كل الأشياء – قد اختطفها من بين يديه دونما قدرة منه على فعل أى شىء فى مواجهته فالموت هوالشىء الذى سنظل للأبد عاجزين عن هزيمته.. وهو يخبرها على أنغام أغنية أجنبية تحمل معنى الشوق والافتقاد أنه اشتاق إليها «إشتقتلك... إشتقت لصوتك» وهو يعلن أن لكل شىء بروفة «للمسرح... للحب... العرس.. الحياة» فلماذا لا يكون الموت كذلك وهو يتساءل إذا ما كان ممكناً أن تكون حياتنا هذه كلها عبارة عن «بروفة» لحياة سوف نعيشها من بعد ؟!! وعلى هذا التساؤل الوجودى ينتهى العرض بكلمة صادمة للجمهور حين تعلن المخرجة فى «المايك» الداخلى للمسرح «البروفة خلصت ياشباب... نرتاح» وهنا نكتشف أننا كنا داخل لعبة مسرحية والممثلون الستة كانوا يؤدون بروفة لمسرحية ما سوف يقدمونها، ومن ثم تنتفى المصداقية من حالة البوح وإفشاء الأسرار ويكون «يوسف وعمران وناجى وعلى وحنا» مجرد شخوص مسرحية فليست هذه أسماؤهم الحقيقية ولا تلك هى مشكلاتهم فى الواقع... إننا إذن فى إطار مشكلات مصنعة سلفا لتقديمها إلى جمهور يتفاعل معها عن طريق براعة ممثلين وتأثير بعض المؤثرات المسرحية كالإضاءة والموسيقى وشاشة تعرض الذكريات ... ولم نكن أمام مشكلات حقيقية يعانى منها أصحابها ويقدمونها أمام جمهور يسمعها لأول مرة وتتسم بالارتجالية وهى مفاجئة للطرفين معا وبذلك لا يمكننا أن نخضع مثل هذا العرض لنوعية مسرح الحكى والذى يعتمد على الارتجال وعدم وجود نص مكتوب سلفا، وفى هذا السياق نكون فى هذا العرض «شوكولا» أمام دراما – إن جاز أن نسميها كذلك – مفككة لا يربطها ببعضها البعض رابط ... مجموعة من الشباب يجتمعون كل ليلة فى صالة لعرض الأزياء ولكنهم فجأة وبدون مبررات قوية أو أية دوافع يقررون أن يكشفوا أو يعلنوا أسرارهم تباعاً... تلك الأسرار التى تم إلقاؤها فى سياق قولى ابتعد عن الفعل المسرحى، فكل شخصية من الشخصيات الستة

في العرض الكويتي

السيد والعبد في مواجهة فقدان الهوية

المسرح في دولة الكويت واحد من أهم مسارح دول الخليج.. ودأب على المشاركة المستمرة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وقدم العديد من العروض المتميزة من قبل. وهذا العام يشارك بعرض «المشهد الأخير من المأساة» لفرقة المعهد العالي للفنون المسرحية. تأليف صمويل بيكيت، إخراج د. شايع الشايع، وإشراف د. فهد التليمي، ورئيس البعثة د . فاضل المويل.

يطرح العرض فكرة علاقة السيد بالعبد التي رأيناها في أطروحات عديدة للمسرح من قبل سواء العالمي أو العربي منها «السيد بونتيلا وتابعه ماتي» لبريخت أو «على جناح التبريزي» عند ألفريد فرج أو «الفرافير» عند يوسف إدريس.

إلا أن تناول العرض الكويتي للفكرة يأتي مغايراً للأطروحات السابقة : حيث يعتمد العرض على إطار فكرة السيد والعبد، بينما يسعى من خلالها إلى تأكيد فكرة التبعية التي يتبعها قطعاً فقدان الهوية والمسخ.

فمن خلال الأحداث يقدم العرض تلك العلاقة بين رجلين أحدهما يرتدي الملابس السوداء التي تجعله يبدو غامضاً. وتضيف دلالات الشر والغموض والرهبة إلى الشخصية في مقابل الرجل ذي الرداء الأبيض بحالة من دلالات مغايرة ومناقضة للآخر، فهو الرجل البريء، لكن من خلال الأحداث نكتشف سذاجته وتبعيته للرجل الغامض ذي الملابس السوداء. والغريب أن يكون هو السيد؛ تأكيداً على شره في مقابل الأبيض النقي لكنه ساذج وتابع، وفي بناء مشهدي متكرر حيث يعاد المشهد كاملاً مرة أخرى مع بعض التحريضات البسيطة التي يمكن ألا يلاحظها المتفرج العادي؛ ذلك البناء الذي يتشابه مع بناء مسرحية «في انتظار جودو» لبيكيت، فالمشهد الأول مجموعة من أوامر الرجل ذي الملابس السوداء للآخر ذي الملابس البيضاء لمحاولة تغيير أوضاع شخصية أخرى تقف على قاعدة التمثال، يرفض أن ترتدي العباءة والقبعة وغيرها، وذلك من خلال مجموعة من التساؤلات عن أسباب ارتداء العباءة أو القبعة؟ لتكون الإجابات من الآخر وهو في حالة رعب شديد مفجرة للحقائق؛ فالقبعة والعباءة مثلاً تخفيان الوجه ليظل أكثر سواداً، ورغم ذلك فإن الرجل الأسود يسعى إلى تغيير الوضع بل إلى استلاب الشخصية (التمثال) وتجريدها فهو يسعى لمعرفة ماذا يرتدي أسفل العباءة لنكتشف أنها ملابس النوم الرمادية تأكيداً دلالياً على أن الشخصية بين بين ليست سوداء ولا بيضاء؛ إنه تشويش للشخصية، بينما يتعدى ذلك إلى الدلالة على السعي إلى البحث في خصوصيات الشخصيات التي تتعرى من ملابسها الظاهرة في الخارج، كما تسعى الشخصية المتسلطة / السيد إلى تعديل اليدين في التمثال بحيث ينفي عنها شكل الأصابع التي تأخذ وضع المخلب، إنها محاولة إلى سلب الشخصية ومسخها وتجريدها، فإذا كانت شخصية التمثال بما ترتديه من عباءة عربية هي دلالة على الشخصية العربية. فإن ذلك يصل بنا إلى تفسير أكثر عمقاً لتلك العلاقة بين السيد والعبد إلى تقديم فكرة عميقة تؤكد على سعي السيد نحو السيطرة على العقلية العربية بما يملكه من شر سعياً إلى مسخه وجعله شخصية بلا هوية، حتى وإن كان ذلك من خلال الوسيط الذي يبدو أنه خير منه لكنه مقهور ذلك القهر غير المبرر وغير المعروفة أسبابه.

وفي المشهد الثاني يتكرر ذلك أيضا بنفس التفاصيل وإن انتقل بعض الحوار إلى شخصية ذي الملابس البيضاء ، حيث يبدو بذلك وقد تحول إلى شكل مبرمج يكرر أقوال السيد ويحفظها دون مناقشة، وهو ما أكده المخرج في النهاية عندما حول شخصية ذي الملابس البيضاء إلى إنسان آلي سعى إلى تنفيذ الأوامر المعطاة له بشكل آلي، ورغم تكرار الحدث ومعناه الفلسفي المتشائم إلا أنه كان في حاجة إلى بعض الاختصار وبعض الحيوية ليصير العرض أكثر تدفقاً لأن الجزء الثاني على وجه الخصوص أصاب إيقاع العرض.

بينما كان أداء الممثلين منقذ الإيقاع حيث تدفق الإحساس خاصة من شخصية ذي الملابس البيضاء «علي كوكالي» الذي استطاع التنقل بين شخصية مركبة داخلها الخير لكن تحمل الخوف وتسعى إلى تنفيذ أوامر السيد، مضيفاً إلى هذا الإحساس روح المرح والكوميديا الخفيفة التي تؤكد المأساة في مقابل ذي الملابس السوداء عبد الله التركماني بجموده وإحساسه الداخلي بالقوة والعجرفة ، بل وبحركته البطيئة الواثقة التي تبدأ من حركته من الصالة حتى صعوده إلى الخشبة ، ومستخدماً جسده بشكل متجمد ليؤكد على طبيعة الشخصية ، بينما يأتي التمثال محمد حسين المسلم رغم عدم نطقه طوال العرض يأتي متقمصاً لحالة المستسلم الذي يسعون لمسخه حتى يسقط في النهاية، وهو أيضا ما يشبه سقوط تمثال صدام حسين، لكن العرض ورؤية مخرجه تتعدى ذلك التحديد وتسعى إلى العمومية وإلى تأكيد فكرة المسخ في عموميتها؛ مما يضيف للعرض بعداً إنسانياً، وإن كان صعود ذي الملابس السوداء من الصالة يثير اللبس باعتبار أنه – دلالياً– يشير إلى خروجه من المجموع، من الجمهور، وبذلك يعطي معنى ملتبساً .

لقد طرح العرض فكرته بشكل مغاير للمألوف معتمداً على فراغ المسرح المحاط بالسواد وقطع الإكسسوار البسيطة مثل المنصة وكرسي السلطة وفي الوسط قاعدة التمثال وعن يمينه ويساره من يجري في المكان بملابسه البيضاء الملطخة بالأسود أمير عبد الأمير مطر مقابل من يطلق صوت الريح بملابسه السوداء عيسى صالح الحمر وهو ما يثري الصورة المرئية ودلالتها باعتبارهما معادلين للشخصيات المتحاورة ومؤكدين على الصراع الذي تعبر عنه فكرة السيد والعبد وفكرة السعي نحو مسخ الهوية والسيطرة على الآخر. من خلال سينوغرافيا عنبر وليد وإضاءة علي حسن.

إنه عرض بنكهة وفلسفة غربية تشبه فلسفة مسرح العبث لكنه بنكهة عربية كويتية.

محمد زعيمه

نريد أن نعرف كيف تنظر الهيئة العامة لقصور الثقافة للمسرح، أنا أعتقد أن الهيئة تنظر له على أنه باب رزق للمخرجين، لكن هل تنظر له على أنه يفرخ عناصر وأشكالاً فنية بحيث يقدم كل إقليم بيئته وحصيلة تجاربه الحياتية .

سيد معوض

المسرح بالسينما

كانت تخطو نحو مقدمة المسرح وتقف في منتصفه لتلقي بمشكلتها في شكل مونولوج فردي بينما يقف الآخرون في الخلفية دونما تدخل يذكر من الآخرين الذين قد ينسحبون من المسرح كله ليتركوا الممثل في حالة إلقاء لسيل من الكلمات التي تحمل في طياتها مأساته التي ليس هناك مبرر منطقي للبوح بها، فليس هناك ضرورة درامية لمثل هذا الفعل الآن!! وفي هذا السياق أيضا تنتفي بعض العناصر والوحدات الأخرى كالزمان والمكان، ومع انتفاء وحدة الموضوع أصلا فإذن نحن لسنا بصدد دراما مسرحية بالمعنى المعروف... إنما نحن بصدد حالة مسرحية مختلفة ... حالة صنعتها المخرجة المؤلفة بمساعدة الممثلين أنفسهم وبراعتهم في الأداء، وساعدها في ذلك «موسى أسود» كدرماتورج للعمل الذي شاهدناه وحاولوا جميعا صنع حالة مسرحية تعتمد على الدفقة الشعورية والتي حاولوا قدر الجهد أن يضعوا فيها الجمهور لتحقيق التفاعل بين المسرح والصالة وقد نجحوا في ذلك بالفعل حيث تفاعل الجمهور مع الشخوص في حكاياتهم المختلفة، وللهروب من حالة الملل التي غالبا ما تصاحب حالة السرد المتواصلة.

كان لابد للمخرجة والقائمين على العمل من إيجاد بعض المعادلات الموازية للكلمة ، ولتعويض انتفاء الفعل فكانت هناك حلول مثل الموسيقي التي تعبر عن الحالات المختلفة وتساعدها صعودا وهبوطا مع الاستعانة ببعض الأغنيات العربية والأجنبية التي تثري الحالة المسرحية وخصوصا عند دعمها ببعض الحركات الاستعراضية الراقصة من قبل الممثلين...

كما لجأت المخرجة أيضا إلى العرض كحل مرئي يثري الصورة المسرحية بشكل عام فكانت هناك اللقطات والمشاهد السينمائية المصورة والتي تستعرض اللحظات الخاصة في حياة بعض الأشخاص، وتعرض لنا شخوصا لم تمثل أمامنا على خشبة المسرح فهي شخوص مستدعاة من ذاكرة أصحابها ولن نراها إلا بحلول مثل هذه، وكذلك كانت الشاشة تعرض لنا بعض الحركات أو تعبيرات مختلفة عما سبق وأن رأيناه، ولم تنجح حيلتها سوى في تلك اللحظة التي استعرضت لنا فيها الكاميرا الحوار الذي تم بين الممثلين وبعضهم البعض وهم داخل الكواليس... فهذه لحظة لم نعشها معهم بالفعل وتمكنت الكاميرا من رصدها وإيصالها للجمهور... وفيما عدا ذلك فقد كانت الشاشة أحد الأعباء الملقاة على عاتق العرض فقد شتتت الانتباه وبذا فقد تناقضت مع وظيفتها الجمالية التي شرعت من أجلها

... وبالرغم من هذه النقاط والتي تعتبر قصورا في صناعة عمل درامي مسرحي إلا أننا لا ننكر أن الفريق السوري قد صنع لنا حالة مسرحية مختلفة صنعتها المونولوجات الداخلية لشخوصها والمونولوج في حد ذاته جزء من مسرحية يحمل داخله بداية لمشكلة ما ووسطا وصولا إلى نهاية معينة، وهذه الحالة المسرحية تمتعت بجمالها الذاتي وبنضجها الداخلي الذي استقته من براعة الممثلين البارعين في أداء أدوارهم وتقمص مشكلات الشخوص التي عبروا عنها بحرفية شديدة ونضج فني يصل بهم لمرتبة الاحتراف، وهؤلاء الممثلون هم : «مروان أبو شاهين، وجابر جوخدار، وعلاء الزغبي، ووليد عبود، وشادي مقرش، وكامل نجمة... وحتى ريم علي، وريم خطاب بتعبيراتهما الصامتة عبر اللقطات المصورة على الشاشة» وفي النهاية لا نملك إلا أن نسجل كون المحاولة سعيا وراء التمرد على الأشكال التقليدية وبحثا عن الجديد الذي يتناسب مع طرائق الشباب في التعبير عن أنفسهم، ومحاولة جادة لإثبات الذات.

خالد حسونة





● قطاع الفنون الشعبية والاستعراضية برئاسة المخرج المسرحى خالد جلال، انتهى من وضع برنامج الاحتفال بشهر رمضان القادم وتشارك فى تقديم عروضه فرق رضا للفنون الشعبية وأنغام الشباب والإنشاد الدينى بقيادة أحمد الكحلاوى بجانب استضافة عدد من الفرق الموسيقية والغنائية الخاصة وذلك على مسرح البالون بالعجوزة.

الأصابع وحدها تصنع كل هذه المتعة؟!

باتت قليلة تلك اللحظات التى يمكن أن تحقق المتعة الجمالية فى سياق التلقى المسرحى والتفاعل مع العمل الفنى. ومن المؤكد أن تصبح هذه اللحظات نفسها نادرة، إذا ساد مفهوم يقصر المتعة من العمل الفنى على ما يثيره من ضحك، ولو كان أجوف لا يمس إلا سطح الأشياء والمتناقضات الساذجة فى الواقع الاجتماعى، بل والتى قد لا يكون لها صلة بأى واقع على الإطلاق، إلا بجهد جهيد لا يخلو غالبا من افتعال المناسبات والمماحكة فيها، مما دعا كثيرا من الفنانين لأن يلوكوا- بفخار وعنجهية- التعبيرات العلنية المكررة عن وظيفتهم بوصفهم ممتعى جماهير ومغسلة لهم من هموم حياتهم التى تعلق بثيابهم البيضاء على مدار شقائهم اليومى.وقد ينحرف المزاج فيذهب إلى أقصى الطرف المضاد، فإذا الدراما نزيف من البكاء والنكد لا ينتهى فى الفارغة والملآنة على السواء، وكأن عقد الصداقة مع المتفرج يتصدره شعار: يا بخت من أبكانى وبكى علىّ، ولا أضحكنى وأضحك الناس منى.



■ د. سيد الإمام



وفى هذا المناخ من المفاهيم المبتسرة والأفكار المضللة مفعولة وفاعلة، منفردة أو مقترنة بهزة أرداف ورعشة بطون الأبقار الطيعة للذبح لا الشكر، لن تكون المتعة الجمالية نادرة فحسب، بل أيضا بعيدة عن آفاق التوقع، فإذا ما تولدت عن عمل ما، بدا العمل نفسه مبهرا ورائعا، تطير معه القلوب وتجنح الأرواح فرحة به وممتنة له، وكأن لا قبله ولا بعده، ولا مزيد عليه، ولكنه لا يلبث- بعد قليل أو كثير من الوقت- أن يفارق النشوة المفرطة ويستبيح القول فى تواضع : إنه أوفى الحدود المبتغاة من المتعة الجمالية، فى أى عمل فنى!!.

والواقع أن عرض"الحائط"الذى قدمته فرقة"مسرح الأصابع"الجيورجية، بافتتاح الدورة التاسعة عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، واحد من العروض التى تدخل فى باب المتعة الجمالية القليلة والنادرة معا، سواء أكانت فى سياق واقعنا الملتبس بالمفاهيم المغلوطة أو حتى فى سياق المهرجان نفسه، ولاسيما دوراته الأخيرة. والعرض يتفجر- رغما عنه بالتأكيد- بما يطيب للبعض أن يعتبره دروسا مستفادة، لعل أهمها أن تكلفته المادية- رغم ما ينطوى عليه من عوامل الإبهار الفنى- تتراوح مع تخليه عن الاحتياج لأية وسائل تكنولوجية متفوقة وغير مألوفة، حتى فى أكثر مسارح هيئة قصور الثقافة تخلفا ونقصا فى التجهيزات، بين المائة جنيه، فتقل عنها أو تزيد قليلا .ولكن يبقى- فى جميع الأحوال- العنصر البشرى مرهف الحس والمدرب بجدية تدريبا عاليا، يكاد يكون يوميا، ولسنوات طوال، بلا كلل أو سأم، أو تضييع وقت فى هزل ممجوج، ولا تعال ممقوت على التدريب. فمن وراء كل لحظة تدريب ومثابرة حقيقية، إجادة وتجويد مطرد، والتقاط للتفصيلات الجزئية الدقيقة، ودمجها ولو فى حدود الكل نفسه، إن لم يكن هناك اكتشاف يضاف ويتراكم، ويتحول إلى وجود كيفى قابل للنمو فى مدرج السمو بالأداء الفنى، وقابل فى الوقت نفسه للاختزان فى الخبرة العلمية المتداولة.

وإن حسب أحد- من قبيل التذاكى- أن فى هذا الكلام تلميحا إلى جارة ما أو تلقيحا متعمدا- والعياذ بالله- عليها، فليكف عن تذاكيه، ف"والله لا جيران لى أعنيهم، وحسبى من الجيران أن يكونوا عميانا لا يقرأون، وإن قرأوا لا يفهمون، وإن فهموا تبلدت حواسهم وغلظت أكبادهم، فلا يحزنون على موتاهم بأيديهم ولو بعد عمر طويل.

أما السيد"بيسو كوبربشفلى"مخرج عرض"الحائط"- وهو والحمد لله من جورجيا وليس بلدياتنا من جرجا حتى لا نتهم بمنافقته وانتظار مائدة الرحمن فى بيته العامر- فقد تصدى لتنويعة فقرات ال"كونسير"الذى سبق أن أعده بنفس العنوان، فريق"الروك"الإنجليزى الشهير"بينك فلويد"، كما سبق أن تأسس عليه فيلم سينمائى من النوع الاستعراضى الغنائى، وقرر أن يجعل منه أساسا لعرضه المسرحى الذى يمزج بين تقاليد مسرح الدمى ولاسيما دمى القفاز والأداء بالأصابع من ناحية، وتقاليد المسرح الأسود من ناحية أخرى.

ومن حيث البناء، فقد أعد"بيسو"سيناريو درامى- فليس بين أيدينا ما يشير إلى أن آخر هو الذى أعد الرؤية الدرامية للعرض- يقوم بحد ذاته على تنويعات على لحن التواصل الممنوع أو المؤود، أو المفقود أو المؤجل بين البشر سواء أكانوا أفرادا أم جماعات، لأسباب غير ميتافيزيقية، فهناك دائما قوة أو مجموعة من القوى تترصد للعلاقات الإنسانية، فتثير فيها الشحناء وتبذر الخصومة والصراع، وتدنى أشكال العداء والحروب والاقتتال، فى استعارات من كل الأجواء الممكنة على الأرض، وفى أجواز الفضاء، وفى أعماق البحار.ولا تلبث أن تصعد بعض التنويعات فى الطرح فيتفجر منها هدير المدافع وقذف الطائرات وأزيز تكنولوجية الحرب الإلكترونية المتطورة، فتتساقط الضحايا وتعلو الصرخات وتعم الفوضى، التى يكفلها النسق الموسيقى، بينما يفغر العالم فاه قبرا متسعا فى الصورة البصرية، يتلهف على المزيد، ويستوى فى المشهد الأخير أن يستحيل القبر رحما يضخ وقودا متجددا فى نفس الأفران، أو يتهيأ- فى نغمة متفائلة- لميلاد جديد.

وعلى هذا النحو بدا طموح"بيسو"الفنى لرؤية تتسم بشىء من التنوع والشمول، والترقى من العلاقات الإنسانية البسيطة إلى العلاقات السياسية بين الدول والشعوب، وتصوغ فعل الهيمنة والنزعة لبسط وتمديد النفوذ- فى إطار من الرمزية الشفافة- فلا تزيد عن بناء حائط يعلو تدريجيا بين الأطراف المسالمة والمتقاربة بالمودة والرحمة والحب، أو تعليمهم كيف يتسلقون الحائط، أو يمرون بين أنقاضه وحواجزه أو يزحفون تحتها، أو يلملمون أشلاءهم. فالحائط هنا رمز يتكون ويعاد تشكيله وهدمه والتحاور بأجزائه ومفرداته، حتى يرسخ فى الوعى بوصفه عنصرا فى لغة فنية، ولعبة بين يدى قوى تعنى بالهيمنة والتسلط تحت عديد من الأشكال والأقنعة.

فقد هيمن"الحائط"على فضاء العرض، قائما فى مواجهة الجمهور، على خشبة المسرح التى تحددت على- مستوى آخر- بقوائم معدنية ضخمة ذات طابع إنشائى واضح، فبدت وكأنها تفرض نوعا من التضاؤل على الحائط نفسه خلفها، فتشكل منظوراً قوياً حاداً عمقه الحائط، الذى لا يلبث أن يتفجر ويكشف عن مسرح داخلى، هو- فى الوقت نفسه- واجهته ومنصته وفضاؤه وأثاثه، وينحت"بيسو"داخل هذا الفضاء مسرحه الأسود، مغزى ومصطلحا فنيا متعدد الوظائف.فالمسرح الأسود يعتمد أساسا على تقنيتين أساسيتين، أولهما تقنية التلاشى والتوحد اللونى، ذلك أن خلفية التكوين السوداء تقوم بامتصاص اللون الأسود الذى يستغرق الممثل اللاعب ككتلة قابلة للحركة، مما يؤدى بالتبعية إلى نوع من الخداع البصرى بانتفاء وجوده، وإن كان فى الحقيقة يتوحد جسده لونيا مع الخلفية، ويتلاشى فيها، وتتأكد هذه التقنية- من ناحية أخرى- بتقنية الستار الضوئى. وتتيح هذه التقنية أن تبدو العناصر بأشكالها المختلفة والمتنوعة بالألوان الفوسفورية والبيضاء- إذا ما تحركت مع حركة أجزاء اللاعب العضوية، وبين أصابعه قفازا لها، وعلى وجهه قناعا يتعدد أحيانا فى أشكال متزامنة تحيط بالرأس وأعلاه فتعطى تكوينا أسطوريا فريدا للقوى المهيمنة - وكأنها تتحرك منطلقة ومتشكلة ومتحاورة فى الوقت نفسه وحدها فى الفراغ المتاح كما لو كانت تتمتع بطاقة وإمكانات وجود ذاتية، تضفى على المسرح الأسود جمالياته المفترضة والباهرة فى الصورة المسرحية التى لا تخلو من عمق تشكيلى متزايد تحت البؤر الضوئية متفاوتة الكثافة، بالغة التركيز مختلفة المسارب.

ولكن هذه العناصر رخيصة التكاليف والمصنعة بدقة من الأسفنج وشرائح الورق، ما كان يمكن أن تمنح عرض"الحائط"جمالياته المركبة من فلسفة المسرح الأسود وحدها، بل هناك فى الحقيقة - ولعله الأهم- هؤلاء اللاعبون المدربون تدريبا عاليا وراقيا، استطاعوا معه أن يكتشفوا إمكانات الحركة والتعبير فى الأذرع ومفاصلها من الكوع إلى الرسغ حتى عقل الأصابع، وكيف يمكن أن يتحرك جزء واحد منفصلا، أو يتحرك جزءان حركتين مختلفتين ومتزامنتين معا، أو تتحرك عدة أجزاء، مرة فى نعومة وسلاسة ويسر، ومرة فى خشونة وتشنج مقصود، مرة فى سرعة خاطفة، وثانية فى بطء، ولكنها فى جميع الأحوال تعانق الموسيقى وإيقاعاتها المتغيرة، فتمنحها صورتها البصرية من ناحية، وتضع الأشكال من ناحية أخرى فى أجوائها المحتملة، فهى على الأرض، أو كائنات فى أعماق البحار تتعرض لضغوط الماء وتتأثر بإيقاع الموج، أو أنها أشكال أخرى فى أجواز الفضاء ممتلكة زمام نفسها تارة، وتترنح متساقطة يتقاذفها الهواء تارة أخرى.فإن كان هؤلاء اللاعبون ومخرجهم وراءهم، ينتمون ل"مسرح الأصابع"، فهم أصحاب أصابع ذهبية حقا وأخيلة صافية، وحسبهم أن اكتشفوا أن الأصابع يمكن أن تقدم عملا يفيض بالمتعة الجمالية، غير أن يتراقص من بينها السبابة فى حركة فظة مبتذلة.

هاملت والعرض المناوش

د. هانى أبو الحسن



هاملت .. هاملت حلم كل ممثل .. حلم كل مخرج .. حلم كل سينوجراف. قدمتها السينما العالمية الصامتة فى سبعة وعشرين فيلماً فى الفترة من 1900إلى 1925م. وتناوشتها الرؤى الإخراجية من زوايا متعددة مسرحياً وسينمائياً عبر لغات متعددة حتى أن بعضها قد أحل الهاتف والفاكس بديلاً عن الرسائل والرسل، والمسدسات بديلاً عن السيوف ، والطائرة فى رحلة عودة هاملت من بلاد الإنجليز بعد خلاصه من روزنكرانتز وجلدنشتيرن بديلاً عن المركب فى البحر، والفندق بديلاً عن القلعة، وحمام السباحة بديلاً عن البحيرة . وكثيراً ما اختزل النص الشكسبيرى فى مونودراما، غالباً دون مخطط فكرى، وأحياناً لإظهار براعة أدائية، تتقافز بين مواقف درامية لعدد من الشخصيات تتقافز انتقائياً.

ومن العروض التى تناوشت هاملت فى مهرجان المسرح التجريبى التاسع عشر . جاء عرض ماكينة هاملت لفرقة إنجليزية بمركز الإبداع الفنى. مختزلاً فى رؤية تأويلية ذات مغزى فلسفى وجودى يفكك خطاب النص الشكسبيرى فلا تأخذ منه غير فكرة المكان والزمان والإنسان بوصفها وجوداً جبرياً مجرداً لم تتشكل هويته بعد إلاّ عبر التفاعل والحركة الجدلية التى لم تبدأ لذلك اختزلت الشخصيات لكائن بشرى مجنّس (ممثل وممثلة) فى زى مجرد وموحد بوصفهما نموذجاً مجرداً للإنسان دون تمييز بين ذكر وأنثى فى حيز مكانى مجرد لا هوية له . فليس ثمة شخصية لأحد (هاملت أو أوفيليا) بعد ، بل هو جسد منقسم فى جسدين يربط بينهما رباط من جنس زيهما الأسود الموحد فى حيز مكانى جبرى يحيلنا إلى السماء باعتبار هبوطهما أو الإشارة إلى الحيز (الأسانسير) سرعان ما يصبح مكاناً مختاراً بإرادة الفكر أو القسم الذكورى من ذلك الجسد المتحد أو المتوحد ، عندما يشرع فى رسم مربع بالطباشير بعد هبوطهما.

عند ذلك فحسب يبدأ السعى نحو تحقيق الهوية الذاتية لكل منهما . وهنا تبدأ محاولة كل قسم من الجسد المتوحد فى الانفصال شداً وجذباً ينتهى بانفلات الرباط الذى يربطهما من العنق (حالة التعرف على خصائص كل منهما للآخر) . وخروجهما من الحيز المكانى الغيبى كمرحلة تأسيسية لظهور ما عرف عند سارتر بالأنا والآخر ، هذا ذكر وتلك أنثى . ليندفعا نحو لوحة سوداء فى خلفية الفضاء ، يملآنها بالكتابة . كل ينقش عليها ما شاء له من كلمات تجسيداً لمرحلة مر بها الإنسان بعد مرور فترة زمنية عبر عنها الممثل باللعب فى ساعة رملية لتأتى مرحلة الاتصال بما هو خارج عن ذاته عن اكتشاف راديو مدفون فى الرمال (اختراع الراديو- حالة البحث) وهنا يتعلم نطق الكلمات ويدرب لسانه عليها حتى يتمكن من التعبير ، وعندها يخرج من سرواله البسيط ، وكان قد تجرد من زيه الأسود ، ليخرج وريقة يقرأ فيها قطعة من هاملت . عندها يظهر نصفه الأنثى من مكمنه المظلم حيث تسلط عليها بقعة ضوء فتبدو فى فستان أبيض بعد أن خلعت جلدها الأسود إظهاراً للنوع . فى الوقت نفسه يخبو الضوء ، وينحسر عن الذكر الذى أصبحت له هوية بدءاً من حملة التساؤلات الهاملتية المتوارثة فى جيناته ، وتشرع الأنثى فى شرب جرعة ماء فى كأس وضع أمام أسفل منصة التمثيل.

تتراجع للخلف لتفرغ فيه سائلاً أحمر من أنبوبة ، وتخرج وريقة تقرأ منها مقطعاً من دور أوفيليا ، وتدعو هاملت ليتجرع من الكأس (اشرب من دم قلبى) ينهض ويقترب .. ينفر مما فى الكأس .. يقرب الكأس من شفتيه .. يتذوق ما به على مضض بما يكشف عن طبيعة علاقة بين حالتين مغايرتين . تتباين إرادة كل منهما تأكيداً لفكرة الهوية والالتزام تلك الفكرة الوجودية المادية فى العلاقة بين الأنا والآخر وصولاً إلى حالة القطيعة فى خروج الأنا أوفيليا خارج حدود الفضاء المكانى وانشغال الأنا هاملت فى التعبير عن ذاته بتسجيل خطابه على شريط كاسيت ، وإعادة إذاعته عبر مكبر صوتى. ثم مغادرته للفضاء المسرحى تاركاً التسجيل الصوتى لينوب عنه فى تعريف نفسه إلى العالم الخارجى فى وصلة تصيب الجمهور بالملل ، مما دعا إلى تسرب الكثير من جمهور العرض ، دون أن يشهدوا عودة كل منهما دافعاً بإنسانه الآلى فيما يشبه حمى التسابق التكنولوجى بين عالمين ، هذا غربى وذاك شرقى . حيث يقف الممثل والممثلة كل فى طرف من أطراف الفضاء المسرحى وصولاً إلى دفع كل منهما إلى آلته الروبوت المتحرك بزنبرك نحو روبوت الآخر ليلتقى فى النهاية الإنجاز التكنولوجى لكل منهما ، كل فى مواجهة الآخر ، تعبيراً عن اختزال الإنسان الغربى والشرقى كل لإرادته فى اختراعه الآلى.

وهكذا سلّم الإنسان –فى نهاية القرن العشرين– إرادته طوعاً للآلة التى صنعها. وهنا يكون هاملت هو الإنسان الآلى (أو الآلة الآدمية) المخلوقة فى البداية عبر رحلته من حالة الجبر الحتمى الغيبى وصولاً إلى حالته العصرية ؛ حيث هو الإنسان الآلى الذى أحال نفسه إلى آلة، وهى حالة الجبر الاختيارى المادى.

حاجتنا ماسة للاقتراب من الصيغ المسرحية الأكثر قدرة على التفاعل مع الجمهور المباشر بالاعتماد على ملكات أعضاء الفرقة ذاتها وتطويرها فى سياق التجربة ذاتها وبواسطة مجموعة عمل فنية قادرة على توجيه التجربة وقيادتها فنياً (مثل تجارب الإبداع الجماعى).
حاجتنا ماسة للتفاعل مع مفردات البيئة المحيطة والأخذ من مناهلها المتعددة أو تطويع نصوص مسرحية لملامح البيئة المحددة.
بهائى الميرغنى

الحائط.. إبداع تقنى وتهافت درامى

إن عالماً جديداً من الإبداع التقنى قد ظهر ليطيح بأفكارنا القديمة عن العرض المسرحى والذى لُخص فى أهم نظرياته على أنه الحضور الحى للممثل فى مقابلة جمهوره، فى هذه المرة تمت إزاحة الممثل جانباً ليلعب دوراً هامشياً أو يكاد يكون كذلك فى مقابلة إعلاء أهمية «الأصابع» فهى تلعب دور البطولة وتشكل الفراغ وتصنع الأحلام والأوهام على حد سواء ، وعلى المتلقى أن ينسج المعانى وفق الأفكار الشكلية العامة والتى راهنت على عالمية المعانى وبساطتها فى ذات الوقت، ولقد تم التركيز الشديد على نسج تيمات العرض بالقدر الذى لا يجد معه المتلقى صعوبة فى فك شفراته المتتالية، وبدا للوهلة الأولى جهد الفرقة وصعوبة تدريباتها ومراهنتها الدائمة على تعقيد التشكيل بالأصابع حتى تنشئ لنفسها درباً جديداً لم يكتشف بعد أو عالماً من الأبيض والأسود وعلى الإضاءة وتقنيات المسرح الأسود أن يكملا الصورة جنباً إلى جنب مع شريط الصوت الذى كان يقدم ألبوم الحائط دون حذف أو إضافة وإنما فقط إعادة تنفيذ، فالعرض يعتمد على ثلاثة منابع رئيسية شكلت وجهته وهى قيم الحائط والألبوم الغنائى لفرق الروك والإبداع التقنى فى تشكيل الفراغ بالأصابع والأقنعة.

وقد بدا منذ اللحظات الأولى أن ثمة كشفاً جديداً يحاول أن يجد لنفسه مكاناً غير المكان ويشكل فراغه وفق رؤاه هادماً كل ما هو قديم وكأن هذا العالم الذى سوف يتشكل سيصبح نهائياً، إنه حوار الأجيال الرافضة لبعضها البعض والتى تحاول فى كل فترة تكسير القواعد القديمة لتبنى لنفسها أفكاراً وقيماً مختلفة.

ولقد تم بناء التشكيل الحركى لمجموعة الأيادى/ الأصابع بحيث تبدو فى صورة فنية بديعة التكوين وعالية المعانى عن الحب والحرب والسلام والموت، بطرق وآليات خلاقة من خلال فتحة صغيرة فى جدار الحائط الكالح وكان على التكوين الحركى الوثيق الدور الأكبر فى تقديم رؤى ذلك العالم الذى بدا فى أحيان كثيرة كالدمى الكرتونية التى نشاهدها فى الأفلام الأوروبية والتى تراهن على نسج خيال الأطفال فى أغلب عروضها، فهذا العرض قد بدا فى أحد توجهاته وكأنه موجه للأطفال ليلعب معهم لعبة خيالية بديعة وبديلة عن الفنون الشعبية القديمة كالأراجوز وخيال الظل وصندوق الدنيا ، وأغلب الظن أن هذه الفرقة قد استفادت من هذه الفنون الشرقية وطورت أدواتها بالقدر الذى يناسب العصر وتقنياته المعقدة والملغزة فى أحيان كثيرة على أن التقنية الموازية كانت تشكيل الفراغ الصغير بالضوء فلقد تم بناء شاسيه أمام فتحة الحائط الصغير وتمت صناعة بانوراما سوداء خلف المؤدين بالأصابع.

كما تم وضع مجموعة بروجكتورات أعلى الحائط حيث الضوء المبهر الذى يشكل الأصابع من خلال تعدد مصادر الإضاءة وتركيزها اللافت على الأجزاء الصغيرة مع إهمال بقية الشكل عمداً ليتضح ذلك النسيج الذى يحتفى باكتشاف طريقة جديدة معقدة فى تكوينها الداخلى وجميلة فى معانيها العامة.

إن الفرقة الجورجية ومخرجها «بيسوكون بشيفلى» قد استحقت ثناء المتلقى المصرى لصدقها الجمالى والتقنى بالرغم من التباس المعانى فى كثير من تيمات العرض، فالموضوع غير مخلص لتيمة وحيدة ولكنه يقدم رؤاه من خلال مجموعة اسكتشات متجاورة يمكن أن تحذف منها أو تضاف إليها مشاهد أخرى، ولعل تعاقب الأجيال وعدم رضاها عن بعضها البعض كان واضحاً وجلياً فى سلسلة الهدم والبناء التى اتبعها المؤدون.

أحمد خميس

● تستعد الفنانات اليمنيات «ذكرى أحمد على، إنصاف علوى، سلمى الظاهرى» حالياً لتنفيذ ورشة عمل مسرحية لإنتاج عدد من العروض المسرحية الجديدة، إضافة إلى الإعداد لإقامة ورشة خاصة لتأهيل قدرات الممثل والمخرج يتم تنفيذها بالمركز الثقافى بصنعاء، ويشارك فيها عدد من المتخصصين فى مجال المسرح.

سفر.. سفر (اليمنى) يلعب فى المساحة الرمادية

إن الأزمة التى تواجه أى عرض مسرحى ينطلق من أفكار الكفاح والصراع ضد الكيان الصهيونى «إسرائيل» أو حتى التفكير فى شبكة العلاقات شديدة التعقيد التى تحكم آلية الصراع فى المنطقة دوماً ما تجذب المبدع نحو خيار من اثنين.. الأول هو السقوط فى فخ المباشرة والخطاب الأيديولوجى الواضح والصريح.. أما الخيار الآخر فهو التحرك ضمن مساحات المسكوت عنه أو المهمل.. أو حتى الارتداد نحو ما هو شخصى وشديد الخصوصية..

وبالتأكيد الخيار الثانى – دوماً– يمتلك وهجاً خاصاً ومميزاً يجذب المبدع نحوه.. بعكس الأول الذى سريعاً ما يتردى – فى أغلب الأحيان – نحو هاوية الابتعاد عما هو فنى وعما هو مسرحى..

ولكن وعلى التخوم بين هذين الخيارين توجد مساحات رمادية تجذب الكثيرين.. خاصة من يختارون الطريق الثانى.. وهذا هو حال العرض اليمنى «سفر.. سفر»..للمخرج الراحل: فريدالظاهرى

فالعرض الذى يحاول الانطلاق من أشعار لمعين بسيسو إلى جانب مقاطع «لمحمود درويش» ينطلق من رغبة حثيثة فى الوقوف على تلك الحدود الرمادية بين ما هو شخصى وما هو عام بالصراع الوجودى الذى تحياه هذه المنطقة.. وهو ما يعود بالأولى إلى الطبيعة التى تفرضها النصوص التى اختارها المخرج لتكونين النص المسرحى.. فالشعر بطبيعته – حتى الملتزم منه – غالباً ما يكون منطلقاً من تلك الأرضية الذاتية للشاعر الذى يحاول طرح العالم على ذاته أو العكس.. وهو بالضرورة يعنى أننا ننطلق مما هو ذاتى محض.. وهذا ما انعكس على العرض.. فنحن ومنذ البداية أمام شخصيات تتحرك طيلة الوقت بين أزماتها كشخصيات فقدت المنزل والذراع وبين موقعها كشخصيات اعتبارية تعبر عن جموع تحضر من خلال الخطاب العام.. الخطاب المنهزم أمام سطوة الحذاء الضخم الذى يسيطر على الفراغ المسرحى والذى ينقلب فى النهاية كاشفاً عن برميل نفطه.

بالتأكيد أن العرض ونتيجة لذلك آثار لدى المتلقى إحساساً بالتكرار والمباشرة لقضايا تتماس معه بشكل يومى ووفق رؤية لا تقدم إليه ما هو مختلف عن الطرح العام الذى تبثه إليه وسائل الإعلام وقياداته السياسية والاجتماعية والدينية مستخدماً – أى العرض – ذات الخطاب وذات اللغة فى أغلب الأحيان، ولكن ذلك لا يقدم لنا سوى نصف صورة عن العرض الذى نحن بصدده لا يمكن لها أن تكتمل إلا مع دراسة الوجه الآخر للعرض.

الحذاء والقهر

فراغ محايد لا يشغله سوى بقايا المنزل فى زاوية مهملة من المسرح.. يجتاحه الحذاء الذى يسيطر على ذلك الفراغ ويشغله ويتعامل معه الممثلون طيلة العرض.. فيتحول إلى حذاء الاحتلال القاسى ثم المنزل ثم الحصان.. إلخ ،متحولاً طيلة الوقت.. و لكن يبقى دائماً وجوده كعلامة على القهر الممارس على الزوج «محمد الحرازى » والزوجة «أمل إسماعيل »إلى الحد الذى يصبح معه الحذاء هو مركز العرض.. معبراً عن كل الأشياء الحاضرة.. والغائبة، وكأن القصر قد تحول إلى حدث عام قابل للتطبيق فى جميع الأوقات وكل الأحوال.. وهو ما يتناقض بشكل واضح وصريح مع المنطوق الشعرى الذى يعلن حالة من الغضب ويطرح الإحباطات واليأس طوال الوقت كوسيلة للتخلص منها فى سبيل تجاوزهما إلى ما هو ثورى وما هو متحرر من أشكال القهر كافة.. ولعل هذا يبدو واضحاً بشكل كبير فى تلك اللحظة التى يعتلى فيها الزوج المبتور الذراع الحذاء ساحباً لرباطه كلجام فرس وناطقاً بكلمات تشى بالغضب والسخرية المريرة من الوضع العربى.. إنها لحظة يختلط فيها اليأس والمرارة التى تبدو فى الصورة المسرحية مع المنطوق الصاخب الثورى.. علاقة مركبة بين القهر المتحول إلى وجه الحياة الوحيد والممكن، المنطوق الشعرى الذى يتعامل مع القهر الواقع على العرب كعامل تجوز الثورة ضده.. يجوز الخلاص منه.

ولكن الحذاء وكما كان معبراً عن وعى مهزوم وقابل للقهر كحياة متقبلاً وضع المقهور ومتعاملاً معه كبديهة فإنه أدى إلى مشكلة تقنية شوهت المشهد المسرحى وأفسدت جماليات العرض تماماً مثل؛ إجبار الممثل «الزوج» على التعامل مع فرضية الذراع المبتور بتقنية بدائية معيقة لجسد الممثل..

فالحذاء وعبر ثقله وضخامته شكل عائقاً غير قابل للتجاوز. عائق مشوه وثقيل الوطأة.. ومناف للجمالية التى كان من المفترض أن يقوم بها داخل العرض؛ وبالتالى فلقد تحول إلى عبء على العرض.. سواء عبر المعانى التى يطرحها وجوده وتعامل الشخصيات المسرحية معه.. أو عبر الأزمة التقنية التى تتمثل فى تحريكه على خشبة المسرح..

وربما كان العرض وفى النهاية قد فشل فى تحقيق أى من الرهانين اللذين طرحتهما فى بداية العرض، واكتفى بالاستقراء فى تلك المساحة الرمادية التى تجمع أسوأ ما فى الاتجاهين معاً وهو ما ظهر جلياً فى سقوط الأداء التمثيلى فى ذات الفخ ؛ فكان يتقافز بين الإلقاء الشعرى وبين التضخيم العاطفى إلى حدود المبالغة.ولكن وفى النهاية يبقى للعرض تلك الحماسة التى صبغت العرض من خلال مجموعه العمل ؛ عمر ناجى ، فوزى الشرابى ، خالد مقيدح، توقير إسكندر، د.عمر عبد الله، تلك المجموعة التى حاولت تقديم عمل يعبر عن أزمتها ومجتمعها فى مواجهة صراع ينال من كل شىء فى تلك المنطقة.

محمد مسعد

«كرسى هزاز» لم يتجاوز أفكار بيكيت التقليدية



مازالت أفكار صمويل بيكيت ونصوصه المسرحية، وإبداعاته التى أضافها لفن الكتابة المسرحية، قادرة على استحواذ عقول المخرجين، برغم أن هذه النصوص وهذه الأفكار، أصبحت كلاسيكية فى عرف بعض نقاد المسرح بل إن بعض هذه النصوص التى حازت شهرة مدوية، توصف فى بعض الأحيان بأن منطقها دينى كما هو الحال فى نص بشهرة «فى انتظار جودو» هذا النص الذى غير كثيراً من مفاهيم الكتابة ونوعية الأفكار وهو أحد الأسباب الأساسية لأن يحوز هذا الكاتب جائزة «نوبل» وإن كان هذا منذ بضعة عقود من الزمن.

وبرغم هذه العقود المنصرمة، فمازال بيكيت قادراً على إثارة الخيال، فى عرض أو عروض تتخذ من التجريب المسرحى أسلوبا للتعبير الفنى، آخر هذه العروض هو العرض المغربى، الذى قدم ضمن فعاليات الدورة التاسعة عشرة فى مهرجان المسرح التجريبى باسم «كرسى هزاز» عن أحد نصوص بيكيت التى تنتمى لفترة ما بعد النص الشهير «شريط كراب الأخير»، و«فاصل بدون كلام»، تلك الفترة التى طور فيها بيكيت أسلوبه الدرامى، مهتماً بطرائق فنية أخرى بديلا عن الحوار المسرحى التقليدى، أو كما هو الحال فى نصه الشهير «فى انتظار جودو»، الذى غدا إنجيلاً لكل كتاب مذهب اللا معقول، هذا المذهب الذى انتشر فى خمسينيات القرن الماضى.

كرسى هزاز الذى أخرجه يوسف الريحانى، مونودراما ممثلتها وحيدة هى زهراء وهى أيضا التى ترجمت النص المسرحى.

إن هذه المرحلة لدى صمويل بيكيت هى مرحلة اللاحوار على مستوى النص المسرحى ليتسع الطريق أمام طرائق أسلوبية أخرى، يحاول «بيكيت» التعبير من خلالها ولتوصيح ذلك، ينبغى أن نذكر أن النص يدور ثيمة درامية، هى الأثيرة لدى كاتبنا وهى الكائن الإنسانى فى وحدته أو غزلته، متأملاً حياته وما مر بها من أحداث فمنذ البداية نحن مع عجوز وحيدة، فى ثياب السهرة وليس ثمة حدث بالمفهوم المتعارف عليه فى درامات ما قبل «بيكيت» ليس سوى تفصيلة حركية هى التأرجح على كرسى هزاز طوال العرض.

للوهلة الأولى يوضع المتلقى فى حجرة منعزلة مظلمة بستائر سوداء وليس على الشخصية الفنية سوى التأرجح على كرسى بديلا للفعل المسرحى، بأداء رتيب طوال العرض، كمعادل لرقابة الحياة الإنسانية، أو ربما دلالة على لا جدوى الفعل، إن الممارسة المسرحية تلح طوال الوقت على معان تخص الفراغ، اللا جدوى، وذلك عبر غياب الفعل وغياب الصوت الإنسانى الحى، الذى استبدله العرض بشريط صوتى مسجل طوال العرض.

ليس سوى امرأة تجلس على كرسى هزاز وتستمع لصوتها عبر جهاز أو آلة وفى الخلفية صورة توضح الإنفعالات الدقيقة فى لقطة مكبرة، تفضح ملامح العجز والشيخوخة، ذلك باستخدام أسلوب الفيديو بروجكتور كما أن الشريط الصوتى للعرض، يعبر – أيضا – من خلال لحظات الصمت التى تتخلل هذا الشريط، على إحدى الطرائق الفنية التى دشنها بيكيت فى هذه الفترة، هذه اللحظات الصامتة هى التى صبغت العرض بطابعه الذى ينتمى لبيكيت ويصبح لوجود عازف البيانو المنفرد فى صدارة المسرح، بإيقاعة الصاخب حينا والهادئ حينا آخر مذاق خاص، فى سياق بصرى وسمعى، تشوبه الرتابة والتكرار والعزلة.

لكن السؤال البديهى، لهذه النوعية من العروض المسرحية هو: أين الجديد أو التجريبى فى هذه الأفكار؟ ألم تقدم هذه الأفكار فى مسارح صغيرة فى فرنسا وخارجها منذ بضعة قرون ؟!

وليس معنى هذا التساؤل أن نصوص بيكيت أصبحت غير قادرة على التعبير، لكنها تحتاج لتعامل بكيفية مختلفة، وأفق فنى مختلف ينصت للمناطق غير المأهولة فى نصوصه، بعيدا عن اجترار الأفكار التى ابتذلت من كثرة تكرارها فى عروض سابقة.

وأخيراً؛ إن هذه الأفكار التى يطرحها نص صمويل بيكيت، هى أفكار أنتجها مجتمع له ظروف محددة وشروط محددة، أنتجت هذه الأفكار التى لها علاقة وكيفية بما عاناه هذا المجتمع من اضطرابات وحروب ونزع هذه الأفكار من سياقها الاجتماعى والسياسى يشى بنوع من الاستسهال والادعاء بأفكار قد تكون براقة لكنها غير معبرة عن واقعنا تماما.

عز الدين بدوى

«النمر» هلس مسرحى ومحمد نجم فنان مفلس ولم يعد لديه شىء يقدمه

النمر الذى هو أصله – فى رأيى – كلب هو عرض من العروض التى لا تقول شيئاً والتى ينطبق عليها قول أستاذنا الراحل د. محمد مندور – أبوالنقد المصرى الحديث: إن هناك نوعين من العروض المسرحية : الأول فى مستوى النقد وهو الذى يجد فيه الناقد إيجابيات وفى نفس الوقت سلبيات، أو هو ذلك العرض الذى يمكن أن يشبع الناقد والفنان جدلاً قد ينتهى مع هذا أو ذاك، والنوع الثانى من العروض تحت مستوى النقد، وهو ذلك العرض الذى لا يثير أى شىء على الإطلاق وكله سلبيات... فهو لا يطرح قضية ولا يتناول حتى شريحة إنسانية من شرائح الإنسان بفطرته أو سوء نفسه الأمارة بالسوء.... بالإضافة إلى أن كل عناصره من إخراج وتمثيل وسينوغرافيا وديكور وإضاءة.... إلخ أقل ما توصف به أنها لمجرد سد الخانة.... أى تلك العروض التى أسميها أنا على وجه التحديد (خلطة من السمك واللبن والتمر هندى).



و«النمر» العرض الصيفى جدا الذى تقدمه فرقة المسرح الكوميدى التابع للبيت الفنى للمسرح على مسرح «كوته» بالإسكندرية وبطله الذى هو النمر لا يحمل من صفات النمر ولا أى حيوان آخر حتى الكلب شيئا.... فهو مجرد اسم والسلام، وإن كنت أنا والجمهور قد خدعنا فى الاسم وظننا أن مؤلف النص ومخرجه (محمد الخولى) يعنى من الاسم صفات النمر الحقيقية، والمعروف عنه بالقوة والشراسة والحنكة والحيلة الشديدة فى افتراس فريسته وتمنينا أن نرى النمر فى المسرحية بهذه الصفات؛ إلا أننا اكتشفنا أنه مجرد اسم والسلام؛ وعندما وجدت أن من يقوم بأداء ذلك الدور (النمر) هو محمد نجم، نجم المسرحيات التى لا تقول ولا تقدم شيئا والتى يخرج منها المتفرج فينساها على باب المسرح وبمجرد إنزال الستارة، تيقنت أننى أمام عرض من النوع الثانى: عرض (سمك لبن تمرهندى) عرض بالرغم من بعض الجماهيرية لا يرقى حتى لعروض فرق القطاع الخاص التى هى من نفس النوعية...مثل (مراتى زعيمة عصابة) لسمير غانم و (برهومة وكلاه البارومة) لأحمد آدم ففيها بعض الاحترام للمتفرج ولنجمها وزملائه على أقل تقدير ...

فوجئت كما فوجئ الجمهور معى بأن سيادة الفنان المحترم صاحب التاريخ المسرحى الطويل العريض (محمد نجم) عندما يشعر أنه أفلس ولم يعد لديه شىء يقدمه.. فوجئت به إلى جانب إسفافه الحاد شديد الألفاظ البذيئة يصب جام بذاءته على زملائه من نجوم ونجمات فى هذا العرض ومنهم وأولهم بطلة العرض النجمة التى فقدت ظلها بقبول هذا الدور أمام هذا الفنان، الذى لا يجد من يردعه حتى الرقابة، النجمة (حنان شوقى) التى أصبحت الآن وبعد أن قدمت العديد من الأعمال المسرحية والتليفزيونية وبعض الأعمال السينمائية أصبحت أشبه ما تكون بالذين رقصوا على السلم ولهذا أسباب كثيرة لا مجال هنا لذكرها... هذه النجمة نالها قسط كبير من إفيهات الاشمئزاز الجنسية التى خصها بها «محمد نجم» الذى لا هو نمر ولا حاجة... ففى إحدى مشاهدها معه يتناول تركيبة جسدها الصغير الضعيف ويصف صدرها بالصغير جدًا والذى هو أشبه بالزيتونة والذى إذا أرضعت منه رضع الوليد ماهو مملح (حادق) وليس لبنا حلوا سائغا.... هذا نموذج واحد من السخرية (الهازئة) للبطلة النجمة التى أمامه، ناهيك عما أصاب النجم محمد خيرى بطل واحد من أجمل الأفلام التى قدمت حرب أكتوبر بصورة مشرفة ألا وهو فيلم «العمر لحظة» فقد نعته بأفظع الألفاظ وقدمه كممثل نكرة فهو من وجهة نظرة ليس بمحمد خيرى إنما هو الراحل (محمد شوقى) وإذا عرفنا أن صديقه (صديق البطل فى المسرحية) هو مظهر أبو النجا الذى لا يملك ولم يقدم ولن يقدم سوى كلمته الشهيرة الوحيدة التى بنى عليها حياته وتاريخه المسرحى كله وهى كلمة (ياحلاوة) التى لا معنى لها ولا لون ولا طعم ولا حتى رائحة، والذى لا يجيد التمثيل إطلاقا لا الكوميدى منه ولا التراجيدى ولا حتى فنون الدراما الأخرى، لو عرفنا هذا لتأكدنا على الفور أن «نجم» قد جاء به «ليبروز» له إفيهاته السخيفة والمقززة؛ الجسدية على وجه التحديد فهذه هى شجرة الدر التى هى شجرة معرشة أى الشخصية التاريخية التى جلست على عرش مصر والتى هى عند (محمد نجم) معرشة بالصاد وليست بالشين، وخذ عندك أيها المتفرج والقارئ الكريم كمًا من الإفيهات الجنسية قد خرجت من النمر عن هذه الكلمة وحولها..... ثم تلك الشخصية (رجب) الذى يعطيه كل رجل ظهره وهو شخصية لاسم اخترعته عبقرية الأستاذ (نجم) وما يثير ذلك أيضا من إفيهات قميئة ولا هدف لها سوى دغدغة الحواس وإثارة الغرائز وتحويل المسرحية كلها إلى ما يشبه الفيديو كليب الذى نراه فى أغانى هذه الأيام وعشناه وشفناه فى هذه المسرحية فيديو كليب مسرحى ولأول مرة بفضل عبقرية الأستاذ نجم... حتى أننى وبعينى شخصيا رأيت أربعاً من الفتيات يغادرن المسرح فى أحد تلك المشاهد الفاضحة ولصلة معرفة بينى وبينهن سألتهن أين ذاهبات فأخبرننى أنهن لا يستطعن استكمال هذه المسرحية المليئة بتلك الألفاظ القبيحة خاصة أن هناك مجموعة من الفتيان من جيرانهن يجلسون بالقرب منهن أخذوا يرمقونهن بأعينهم ويتطلعون إلى ردود أفعالهن لما يقال وما يتم على خشبة المسرح من الأستاذ (نجم) مما أثار خجلهن وأقسم بالله أننى رأيت الحمرة تكسو وجوههن فعلا.

وبالطبع فإن مثل تلك العروض (السمك اللبن التمر الهندى) لابد ولاستكمال عناصرها وتوليفتها من وجود الرقص وهز الوسط والأرداف وملابس الكومبارس والشخصيات الثانوية العارية، وكان أيضا لا بد من وجود أغان تليق بمثل هذه العروض، أغان على شاكلة الخضار والخيار... إلخ لتنفرج أسارير الأستاذ ويلتقط أنفاسه ليكمل مهزلته، وفعلا لا يتوانى (محمد نجم) فى استغلال التقاط أنفاسه فيستمر بنفس طويل فى السخرية العنيفة من زملائه والسخرية من عيوبهم الخلقية فهو فى مشهد استمر ما يقرب من نصف الساعة وقف ليصف زميله (مظهر أبو النجا) بأنه «منخر أبو النجا» وكيف أن أنفه (منخاره كبير جدا) يشفط ما حوله من هواء وأوكسجين ولم ينج أى زميل آخر كان يقف أو يمثل فى هذا المشهد من سخرية محمد نجم فيما خلقه به الله سواء قصر ونحافة جسم (كحنان شوقى) أو صلع أو هرم وتقدم فى السين كمحمد خيرى الذى هو بينه وبين القبر خطوات أو منخار أبو النجا أو منخر أبو النجا كما أسلفنا...

أما عن البناء الدرامى للمسرحية والتى يزعم محمد الخولى أنه مؤلفها، فعلى أكثر تقدير هو فعلا مؤلف اسم المسرحية فقط أما الباقى من خزعبلات وأحداث غير مبررة وليست درامية على الإطلاق فهى من عبقرية الأستاذ محمد نجم الذى يعتقد أن (الجمهور عايز كده) وأقسم بالله ومعى كل العارفين والدارسين للمسرح بأن (الجمهور مش عايز كده) بدليل أن الكوميديا فى تاريخها الطويل منذ (أرستوفان) فى العصر الإغريقى (450ق. م) وحتى الآن العصر الحديث مرورا بالعصر الرومانى عصر (مينا ندر) وعصور النهضة التى قدمت موليير وبن جونسون وحتى ماريفو الفرنسى وخنتوبينا فينتى وغيرهم كثيرين هى كوميديا محترمة ولو كانت الكوميديا (الفارس) المبالغ فيها كانت كوميديا راقية تلتزم بالأخلاقيات حتى سميت فى بعض الأوقات بالكوميديا الأخلاقية، وكان فيها التزام الكاتب وممثليه بحدود الأدب واللياقة بلا حدود حتى ولو كانت فيما أسماه النقاد (بكوميديا العاهات).

فقط انحلت الكوميديا وتفسخت أركان رقيها فيما سمى بالعصور المظلمة عصور الانحلال وهى التى تقع بين القرن الحادى عشر والثالث عشر والتى ظهرت فيها سيطرة الكنيسة على حرية التعبير وظهرت فيها ما سميت بالكوميديا المرتجلة (ديلارتى)، ويبدو أننا نعيش فعلا فى تلك العصور وإلا بماذا نفسر ما قدمه عرض النمر وما وصل إليه حال بقية فنوننا (سينما وأغنية ومسرح). والذى يجعلنا أكثر تشاؤما هو أن هذا العرض قدمته إحدى فرق الدولة (البيت الفنى للمسرح) وبالتحديد فرقة المسرح الكوميدى !! التى يديرها الفنان الأكاديمى (رياض الخولى) الذى يفهم الدراما تماما، ويعى دورها فى الرقى والتقدم وكل هذا بمباركة ورعاية الأستاذ الدكتور أشرف زكى الذى هو أكثر المخرجين التزاما فى عروضه التى أخرجها، وأشهد على ذلك، والذى هو فى المقام الأول والأخير فوق أنه أستاذ للإخراج بمعهد الفنون المسرحية هو فنان حساس مرهف لأقصى درجة وعهدناه مع الحق فنانا أو نقابيا يعمل لصالح الفنان المصرى.... ربما تكون سقطة، أو أن ذلك العرض قد خرج منهما (رياض وأشرف) فى غفلة أو نتيجة لفكرة آمنا بها قد تأتى بالإيرادات لشباك البيت الفنى للمسرح الخاوى دائما، أو قد جاء هذا العرض على غير توقعهما؛ فهذا الخروج المستفز (المقرف) المشمئز عن النص قد فوجئنا به، ولكننى أسألهما وهما من أهل الوسط الفنى: كيف تستبشران خيرا من واحد لا يعيش ولم يبن تاريخه إلا كلمة واحدة هى (شفيق يا راجل) وهى قمة «الهلس» المسرحى والدرامى؟!.

وللأسف فى هذا العرض مسح محمد الخولى كل اجتهاداته الإخراجية السابقة عندما قدم نفسه كمخرج لا بأس به ومبشر؛ خاصة عندما قدم – على سبيل المثال لا الحصر – «حرب الباسوس، وما أجملنا، وعطيل» وهى عروض من أسماء نصوصها تنم عن صعوبتها ثم قدرته على تقديمها بشكل واع ومدروس، ولكننى أعود وأقول إن محمد الخولى مظلوم يرى كبارا يخرجون للقطاع الخاص على شاكلة (النمر) ومنهم أستاذ له فى معهد الفنون المسرحية بل كان أحد عمدائه وهو اسم كبير اهتز تاريخ المسرح المصرى لما قدمه حتى منتصف السبعينيات فلماذا لا يقدم هو (النمر) حتى ولو كان أصله (كلب) ليصيب من الشهرة والمال وهو فى أشد الحاجة إليه كبداية سريعة للوصول إلى القمة وحتى ولو كان على أكتاف (الكلب) الذى قصد به أن يكون نمراً.

مختار العزبى

المسرح .. ذلك العالم السحرى المملوء بالرهبة والدهشة والجلال.. ذلك المقدس الذى يجعلنا قادرين على هجرة الكهنوت ونحت الرموز واستكناه الحالات الحلمية والروحية والغيبية.
المخرج
حسنى أبو جويلة

لا يزال عطر أحبابنا الراحلين، شهداء المسرح يملأ أرواحنا بأريج فنهم وإنسانيتهم، ولا يزالون يتحركون بيننا يمارسون العشق والكتابة والحركة، يشاغبون بمحبة نادرة.
لم نرد لهذا الملف أن يكون هكذا، كنا نود أن يكتب الأصدقاء عن جميع من رحلوا، لكنهم لم يسعفونا بكتاباتهم، لكننا لا نزال ننتظر كتابات عن أحبابنا وأصدقائنا، عن شهدائنا دون أن نبكى، ننتظرها لنقرأ من جديد ما تركوه لنا من كتابات وأعمال ستظل علامة فارقة تدعونا كلما يأتى سبتمبر لنعانقهم ونكتشف جديداً فى أعمالهم لينيروا لنا أرواحنا الثكلى والمتعبة بالفقد.

الارتجال وبنية الكرنفال فى مسرح محسن مصيلحى



د. مصطفى سليم

ينتمى الكاتب الراحل محسن مصيلحى للجيل الثالث من كتاب الدراما التجريبية، فالتجريب فى المسرح المصرى مر بثلاث مراحل اختلفت فيها دوافع التجريب وأهدافه حسب الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

المرحلة الأولى: تبدأ مع افتتاح مسرح الجيب عام 1962، وهى مرحلة تعكس أزمة الازدواجية الثقافية بين الأصالة – متمثلة فى دعوات التأصيل، التى دعا إليها النظام الناصرى، وانعكست على أفكار كبار المنظرين أمثال يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلى الراعى – والمعاصرة الأوروبية – متمثلة فى الترجمات والاقتباسات والدراسات والبعثات التى عكست تمثلا لا فكاك منه للمسرح والآداب – والثقافات الأوروبية وشهدت هذه المرحلة إبداعات المخرجين الرواد أمثال سعد أردش وجلال الشرقاوى وكرم مطاوع، وأحمد زكى وغيرهم، وكذلك كتاب أمثال عبد الرحمن الشرقاوى، وصلاح عبد الصبور ومحمود دياب وغيرهم.

المرحلة الثانية: وتبدأ مع الانفتاح الاقتصادى فى السبعينيات، حيث استمر تيار التأصيل فى جهاده المحال لتأسيس مسرح مصرى الهوية، لكنه معارض هذه المرة للنظام ومعزول عنه، ونجد انعكاسات هذه المرحلة فى أعمال كتاب الجيل الثانى أمثال رأفت الدويرى ومحمد الفيل، ومخرجين أمثال الدكتور صالح سعد وعبد الرحمن عرنوس.

أما المرحلة الثالثة: وتبدأ مع تأسيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى عام 1988 الذى ساهم فى إعادة إحياء التجريب فى المسرح على نطاق أوسع وأشمل، خاصة على مستوى الشباب والأجيال التى لم تعرف التجريب، وتنوع التجريب فى هذه المرحلة ليصبح هدفا فى ذاته، كما فى أعمال مخرجين أمثال انتصار عبد الفتاح، وناصر عبد المنعم، وحسن الجريتلى، ووليد عونى، وغيرهم، وكتاب أمثال محسن مصيلحى وسيد محمد على، وسامح مهران.

ولقد كان احتكاكى بالكاتب الراحل د. محسن مصيلحى متعدد المستويات فلقد تابعته أستاذا بالمعهد العالى للفنون المسرحية ثم عملت مديرا للتحرير معه فى عدة مطبوعات كان رئيس تحريرها مثل نشرات مهرجان المسرح الاستعراضى الذى نظمته جمعية هواة المسرح، كما قمت بكتابة أشعار العديد من أعماله فى مسارح الهواة والجامعة والثقافة الجماهيرية، ففى عام 1992 كتبت أشعار مسرحيته «اللى بنى مصر» التى قدمها خالد جلال بمسرح الشباب والرياضة، ثم كتبت أشعار مسرحيتى «على باب زويلة» و«أميرة من حى الغجر»، الأولى أخرجها عاصم نجاتى للثقافة الجماهيرية، والأخيرة مازالت مشروعا بمسرح الهناجر، ثم تناولت بالدراسة مسرحيته «درب عسكر» فى رسالة الدكتوراه، وإلى جانب كل هذا جمعتنى به علاقة طيبة وحميمة جعلتنى أقترب من عالمه الخاص، وفى ضوء كل هذه المصادر أستطيع أن أقول إن كتابات محسن مصيلحى كانت كتابات متحررة ذات بنية كرنفالية تتقاطع فيها الأصوات والخطابات والانفعالات، فالكرنفال شكل تتداخل فيه الأصوات، والألوان، والأشكال المزركشة، والبهارج والأضواء، والرقص، والتشخيص، والتقنع، واللعب، والموسيقى، والضوضاء ويعتقد أن «الكرنفال» أصلا جاء من «الطقوس الدينية الفرعونية»، ثم تم تكريسه فى العصور الوسطى، بسبب تلاقح الحضارات ونقل المعارف، حيث بدأت عادة تأصيل الصيام عن اللحوم فى نفوس المؤمنين، ولكنه اكتسب قيمته الفنية بعد ذلك فى «فينسيا» الإيطالية، حين انتشرت الرقصات الفنية التنكرية، وكان الكرنفال فى «فينسيا» يعنى استباحة كل ما حرمته الكنيسة استعدادا لأيام العبادة والطاعة التى تأتى فيما بعد لتغسل الذنوب.

وتذهب الجماعات إلى القول بأن أداءاتها وسلوكياتها تنبع من العادات والتراث والدين.. وهذه الأدلجة، ليست فقط من أجل تشريع هذه «العوايد»، بل من أجل الدخول فى الخطوة الأولى من «العلاج الوهمى» أى تجاوز حالة البؤس والتخلف.

إن الطقوس والشعائر الكرنفالية كانت إرهاصات حية للفن الحقيقى بل كانت خطوة نحو فن الفعل «الدراما»، فالعنصر الدرامى تمتد جذوره فى النكبات والمفارقات، وفى معانى الوجود العادى التى احتفل بها الإنسان البدائى، وأعطاها شكلها فى الدراما الشعائرية.

إن هذه الطقوس بما فيها من قدرة على الإبهار والإدهاش تعمل على إلغاء الزمن «بأن تضع الجماهير المتعبدة فى تماس الأحداث والمفاهيم الأبدية، ومن ثم يمكن إعادتها بلا نهاية».

هذا التسامى الذى تحدثه الشعائر الكرنفالية ممزوجا بالحس الجمعى عند مجموعة معينة من البشر يعمل على تفريغ الشحنات الثقيلة التى تنوء بحملها أذهانهم ونفوسهم، وهذا ما يحدث التطهير.

وإذا نظرنا للنصوص التى يمكن أن نصنف فى ضوئها الأشكال الكرنفالية التى استخدمها الكتاب المصريون المجربون فى مراحل التجريب المختلفة، فسنجد تبايناً واختلافاً كبيراً بين كتاب كل مرحلة فى التعامل مع البنية الكرنفالية لهذه الطقوس.

فمنهم من يتعامل مع الطقس الكرنفالى كخلفية إسقاطية بإزاحة الكرنفال، وتضمينه بمظهر من مظاهر أدائه كما يفعل محمود دياب مثلا فى ليالى الحصاد، بتكرار أغنية الحصاد فى مواضع لها دلالتها الدرامية، ولكنه مثل كل كتاب الستينيات لا يتحرر من البنيات الدرامية الأوروبية بل يخضع النظام الطقسى لها أو يخضعها للنظام الطقسى إيا كان، فإنه يعكس تأثره بالبنيات الأوروبية من خلال تكنيك المسرح داخل المسرح..
منهم من يتعامل مع الكرنفال كمادة أدائية وأسلوب كتابة فيخضعه، لأغراضه الدرامية كما يفعل رأفت الدويرى مثلا فى قطة بسبع ترواح حين يقيم عالما من النظم الطقسية تقوم بطرح معادلات الصراع فى محاولة للتحرر الكامل من أسر البنيات الأوروبية.

ومنهم أيضا من يتعامل مع المادة الدرامية الارتجالية التى يحتويها الكرنفال بغض النظر عن مضمون الكرنفال نفسه ومناسبته كما يفعل محسن مصيلحى فى درب عسكر وتعتبر السمة الارتجالية سمة أساسية من سمات الكرنفالات المختلفة وهى تمتد للمشاهد التمثيلية الساخرة والإنشاد والسرد الذى يتخلل هذه الكرنفالات، كما أنها تمتد لشكل الفرجة الذى يعتمد على المشاركة الجماعية، التى تتخذ مظاهر عديدة مثل الترديد وراء المنشد، والتشخيص الجماعى وإيقاف الراوى وتحويل مساراته التى تستلزم الخروج والارتجال.

يقول محسن مصيلحى عن تجربته فى البحث عن مسرح محلى يتميز بالأصالة: «لابد لأى مسرحجى أن يعرف أن هناك فريقاً يتحمس للظواهر المسرحية البدائية التى كانت موجودة قبل أن نعرف الشكل الغربى للمسرح، مثل ظواهر الحكواتى والأراجوز وخيال الظل والسامر، إلى غير ذلك من الظواهر التى يمكن أن نلقاها فى كل أقاليم العالم القديم، هذا الفريق يرى أن تلك الظواهر تعتبر مسرحا يتسم بكل المتطلبات العلمية لتعريف المسرح، وأنا أقف فى صف هذا الفريق منذ أن كتبت مسرحيتى «درب عسكر» عام 1985 ولكن ما يميزنى فى هذا الفريق هو أننى أرى أن هناك أكثر من تعريف للظاهرة المسرحية، وأرى أن لكل إقليم أو وطن مواصفاته الخاصة فى صياغة ظاهرته المسرحية أو الاحتفالية، وأننا نستطيع أن نستفيد ونوظف تراثنا ذاك دون أن نعود إليه أو نتوقف عنده فذلك مستحيل بكل المقاييس».

يشير الكاتب هنا إلى أن لكل مجتمع شكله الاحتفالى وهو بذلك يعتبر العرض المسرحى جزءا لا يتجزأ من الكرنفال.

وتتميز العروض المسرحية التى تعرض فى الكرنفالات، بعناصر الارتجال فى الفرجة الشعبية وهى معروفة ومتداولة فى الأوساط المسرحية، منها عنصر السيناريو الذى تبنى عليه الحبكة الدرامية، ومنها أيضا عنصر المفاجأة وانتهاز الفرص وهو عنصر كرنفالى يظهر لدى المؤدين واللاعبين المتعددين الذين يعطون الكرنفال روحه ويساعدون الناس على التحرر حتى يطلقوا سراحهم من أسر التابوه، هذا إلى جانب عنصر النمر الفنية التى تتراكم لتصنع الإطار الشكلى للبنية الكرنفالية، وهو عنصر متكرر فى الموالد والاحتفالات العامة.

ولقد حاول محسن مصيلحى وغيره من المجربين استلهام عناصر الارتجال من الكرنفال، ففى نصه التجريبى الأول، ترك فرصة كبيرة للممثلين بقيادة المخرج عصام السيد للارتجال أثناء البروفات حتى وصلوا جميعا إلى نص جديد، غير ذلك الذى قدمه الكاتب فى البداية وكان ذلك بمساعدة المؤلف نفسه وهذا يذكرنا بعمل الدراماتوج فى المسرح الحديث خاصة المسرح السياسى فى ألمانيا فالمسرحية فى مجالها عبارة عن رصد لتاريخ الارتجال فى العروض المسرحية بداية من خيال الظل مرورا بالمحبظين وصولا لمسرح يعقوب صنوع، ويستمر هذا الرصد مستخدما الارتجال والسرد مع تجسيد بعض المواقف التى ترصد ما عاناه فنان الارتجال عبر عصور تطور هذا الفن.

يظهر عنصر الارتجال الكرنفالى فى نص «درب عسكر»، منذ أن حاول عصفور طرد الجمهور من بيته على مستوى الحدث، لكنه بالطبع جمهور افتراضى فممثل دور عصفور حسن الديب لا يستطيع فعليا طرد جمهور المسرح، لكنها محاولة للوصول لأقصى درجة للمشاركة التى هى عنصر من عناصر الارتجال الكرنفالى التى حافظ عليها الكاتب منذ البداية.

يبدأ النص بنداءات العجوز لاعب الخيال للجمهور، فهو يدعوه لمشاهدة فنه، ويستحثه على ذلك:
«يلا يا أفنديات، تعالو يابهوات ... ادخل هنا... يلا يا خلق» .. ويتقاطع هذا الرجاء العصرى برجاء مؤلف البابات الشهير شمس الدين ابن دانيال، فى بداية بابته «طيف الخيال» من خلال أنشودة سلام لمن حوى ذا المقام، التى ترحب بالجمهور، وتتملقه ليجزل للاعب الخيال العطاء، كما يفعل اللاعبون المختلفون فى كل الموالد والكرنفالات، التى تعمر بالباحثين عن الرزق.

وفى مسرحيته «اللى بنى مصر» التى قدمها بعد عودته من بعثته فى إنجلترا فى أوائل التسعينيات يعتمد محسن مصيلحى على فكرة كرنفالية هى استدعاء الجماعة لحدث تاريخى أو سلف من الأسلاف أو لدور اجتماعى يسقطون عليه همومهم وهى عملية تسمح بالتمثيل الرمزى كأن يقوم أحد المعدمين بدور ملك كما يحدث فى رواية «أحدب نوتردام» لفيكتور هوجو أو يستبدل بدمية كوسيط غير بشرى يمثل سلطة المحتل كما يحدث فى احتفالات التحرير الجماهيرية فى مدينة بورسعيد ويقال إن الخدم كانوا يمثلون دور السادة فى بعض الأعياد الفرنسية التى تمتد جذورها للعصور الوسطى، وتعتمد البنية الكرنفالية لمسرحية اللى بنى مصر على علامة مادية وهى تمثال رائد الاقتصاد المصرى طلعت حرب، الذى يشهد من موقعه بالميدان ما يجعل الحجر ينطق من سلبيات اجتماعية ومشكلات اقتصادية، وتدب الحياة فى تمثال طلعت حرب الذى يصنع قدرا من الفوضى الكاشفة لتشمل الجماهير والشوارع التى تشهد فى النهاية تمرد كل تماثيل القاهرة التى تركت أماكنها ونطقت رافضة لهذا الواقع المتردى فأشاعت الرعب فى نهاية الكرنفال.

وتعتبر البنية الكرنفالية عند محسن مصيلحى انعكاساً لبحثه الدائم عن عالم حر، ففى نصوصه الأخيرة بحث محسن مصيلحى من خلال البنية الكرنفالية فى معنى الحرية سواء الفردية أو الجماعية ففى باب زويلة يستدعى رمزا ماديا للقهر وهو باب زويلة الذى شهد تاريخ الظلم وسلب الحريات، أما فى مسرحية «أميرة من حى الغجر» فينقلنا معه إلى عالم الغجر المتحرر من قيود المجتمع والسلطة، والملاحظ أن محسن مصيلحى يهتم فى نصوصه بالبطولة الجماعية والمشاهد التى تمثل شرائح وفئات الشعب وهذا يعيدنا مرة أخرى للبنية الكرنفالية التى تصنعها الجماهير خارج الأطر الرسمية، وبحرية مقدسة.

وهذا ما ينعكس بصورة جديدة فى مسرحيته «حفل مانيكان» التى أخرجها د. هناء عبد الفتاح على مسرح الجامعة الأمريكية وأذكر أننى شاهدتها مع المخرج الكبير فهمى الخولى والناقد المسرحى مؤمن خليفة، ولفت نظرنا أن الفكرة الأساسية وراء أنسنة عالم المانيكانات هى فكرة الحرية التى تعكسها محاولة المانيكانات للفكاك من أسر الفتارين، ولقد بدا العرض كأنه حفل تنكرى لتفريغ الكبت والتطهر من الإحباط

إن لجوء الكاتب الراحل د. محسن مصيلحى للبنية الكرنفالية كان أمرا أصيلا فى فنه لأنه ينبع من داخله، فرحمه الله كان عاشقا للتحرر رافضا لقوى القهر السياسى والجبر الاجتماعى والعبث الإدارى الذى راح ضحيته.

«حازم شحاتة» كما عرفته

ربما لا يعرف الكثيرون أن حازم شحاتة بدأ حياته الأدبية شاعراً، فقد تعرفت عليه عام 1980 عندما حضر ضيفاً على جماعة الشعر بكلية دار العلوم مع زوجته شاعرة العامية كوثر مصطفى، وكانت الدعوة من خلال كاتب القصة الصديق محمد طلب شقيق الشاعر المعروف حسن طلب، الذى كان جاراً لهما فى بولاق الدكرور، وظل حازم وزوجته دائمى الحضور والمشاركة فى ندوة جماعة الشعر الأسبوعية (يوم الأربعاء) حتى دعانا – مرة – على وليمة فاخرة فعلاً، وكان من بين المدعوين الشعراء حلمى سالم، وحسن طلب، وفتحى عبد الله، وشاعر العامية أحمد حسن، وعبد العزيز نايل الذى تزوج – فيما بعد – بنت أخت كوثر مصطفى، والصديق العزيز الراحل أحمد جودة.

واقترح حازم أن نجتمع كل أسبوع فى بيته الذى صار منتدى أدبياً حقيقياً نناقش فيه – بجدية – قضايا الشعر والنقد والسياسة والدين، ولا أبالغ إذا قلت إن هذه الندوة كانت المدرسة الأدبية والفكرية الأولى التى تربيت فيها، حيث كنت أصغرهم سناً وأكثرهم حماساً، تعلمت من حازم شحاتة – فى هذه الفترة – كيف أستمع أكثر مما أتكلم، أو كيف تكون شهوة المعرفة أكبر من شهوة الكلام، وعاملتنى زوجته الرائعة كأخ صغير لها تشعر بمسئوليتها نحوه وخوفها عليه، فعندما كنت أتأخر فى السهر معهما – وكثيراً ما حدث هذا – أجدها تقول وأنا أنوى توديعهما: أين ستذهب الآن (خليك للصبح)، وفى الصباح أفاجأ بأنها قد غسلت ملابسى وكوتها، أى إنسانة رائعة هذه المرأة، وأى إنسان رائع كان حازم شحاتة؟!

ومع مرور الوقت يهجر حازم الشعر ويتجه – بقوة – إلى النقد الأدبى، وأتذكر أن كتاب «درجة الصفر فى الكتابة» لبارت كان من الكتب المهمة التى عمقت رؤيته للأدب وساعدته على تقديم تحليلات كانت جديدة علينا فى ذلك الوقت، وكان من نتائجها دراسته الرائدة والجديدة «الرؤية البصرية للقصيدة» مطبقة على قصيدة «مقابلة خاصة مع ابن نوح» لأمل دنقل، ونشرها فى مجلة «ألف» التى تصدرها الجامعة الأمريكية، وفجأة أيضا يهجر حازم شحاتة نقد الشعر ليتجه إلى نقد الرواية، وقد كان أسبقنا فى ذلك، وقبل أن تشيع مقولة «زمن الرواية»، وكانت دراسته عن إحدى روايات يوسف القعيد المنشورة فى مجلة «القاهرة» برئاسة تحرير إبراهيم حمادة، من الدراسات المهمة التى استفدت منها كثيرًا فى أطروحتى للدكتوراه عن «الرواية السياسية».

■ حازم شحاتة

وبعد كل هذا ينتهى به المطاف إلى نقد المسرح، وأعتقد أن إنجازه فى نقد المسرح هو الإنجاز الأهم فى رحلة عطائه، والحقيقة أن علاقة حازم بالمسرح لم تكن علاقة ناقد بجنس أدبى، فقد كانت علاقة عشق استغرقته تماماً إلى حد المعايشة الدائمة، وتوالت أعماله نقداً وإبداعاً، سواء كان هذا الإبداع إعداداً مسرحياً كما فعل فى مسرحية «النوبة دوت كوم» عن أعمال الكاتب الروائى إدريس على، أو كتابة مسرح الطفل، وهو جانب لا يعرفه البعض عن جهود حازم شحاتة. فلازلت أذكر أثناء اشتغالى موجهاً مسرحياً بوزارة التعليم كيف كانت هذه النصوص محل اهتمام الجميع وكيف أنقذتنا من ندرة النصوص التى كنا ومازلنا نعانى منها إلى الآن، حتى أننى اقترحت – مع بعض الزملاء – تصويرها وتوزيعها على المدارس.

وتبقى دراسته الأم «الفعل المسرحى فى نصوص ميخائيل رومان» – وهى أطروحته لدرجة الماجستير من آداب القاهرة بإشراف د. جابر عصفور ود. هدى وصفى، ومناقشة د. صلاح فضل ود. عبد المنعم تليمة – من أهم إنجازاته، وترجع أهمية هذه الدراسة – فى تصورى – إلى التفاتها إلى كاتب مسرحى مهم لم يأخذ حقه، هو ميخائيل رومان، كما ترجع أهميتها إلى المنهج الجديد الذى اتبعه حازم شحاتة، فهو لا يتعامل مع المسرح بوصفه نصاً فحسب، بل بوصفه فعلاً يتساوق فيه النص والحركة و عناصر السينوغرافيا كافة، وتتكون الدراسة من سبعة فصول يتناول فيها طبيعة النص المسرحى ووظائف الأداة، والمنظر المسرحى والحوار والنص المرافق، وأخيراً الخطاب والقالب.

ويتحرك هذا البحث – كما يحدد الباحث – نحو هدفين محددين، الأول هو قراءة النص المكتوب بوصفه أحد مكونات عرض مسرحى محتمل، أى قراءة لغته المسرحية وكيف أنشأ الكاتب هذه اللغة، والثانى هو اكتشاف أنظمة هذه اللغة فى نصوص الكاتب المسرحى ميخائيل رومان.

ويفترض الباحث أن النص المسرحى تنظيم لغوى يسعى لصنع تقنيات مرئية ومسموعة سوف تعرض وتلقى شفاهة أمام متفرج حاضر «الآن» و«هنا».

لقد تعامل حازم شحاتة مع المسرح بوصفه ظاهرة وليس مجرد كلمة وهو منهج لا يزال صادقاً فى مقاربة فن المسرح، كما لا يزال قابلا للتطوير، وهذه ميزة المناهج التى تعرف قلق «السؤال» أكثر من يقين الإجابة.

د. محمد السيد إسماعيل

عطر الأحباب

قراءة فى أسئلة امتحانات «د. محسن مصيلحى» لطلابه فى معهد الفنون المسرحية

اعتدت أثناء دراستى بمعهد الفنون المسرحية أن أحتفظ بأسئلة كل امتحان يعجبنى، والملفت أنى اكتشفت بعد إنهاء دراستى أنى احتفظت بكل ما يخص امتحانات د. محسن مصيلحى– رحمه الله – ولعلها دليل لا أنكره على ما نهلته منه داخل قاعات الدرس إضافة إلى ما نهلته منه إنسانياً وروحياً ، وأسعد كلما قلبت فى هذه الأوراق واستعدت فكرة أنه كان ممن درسوا لى مادة حرفية الكتابة والنقد التطبيقى والدراما أثناء سنوات الدراسة وخاصة مادة حرفية الكتابة لأنها كانت تستلزم أستاذاً ذا خيال حر ودفقة إبداعية وكان هذا موجوداً لديه كأستاذ تارة وكمؤلف مسرحى تارة أخرى...

فى السنة الرابعة مثلاً جاءنا فى النصف الدراسى الأول امتحان عبارة عن سؤالين وطلب أن نجيب عنهما معا.

الأول: « يعد التراث/ الماضى » أهم مصادر المبدع المسرحى فى التحاور مع الحاضر سياسياً أو اجتماعياً أو فكرياً.. ناقش الأسلوب الذى تعامل به واحد أو أكثر من كتاب المسرح المصرى المعاصرين مع التراث لتحقيق هذه المقولة».

السؤال نظرى وهو يمهد فيه للسؤال الثانى الذى سيتناول نفس الفكرة وهى التعامل مع التراث قائلاً: «اكتب مشهداً درامياً متكاملاً يعتمد فى فكرته الأساسية على أحد المصادر التراثية المصرية أو العربية».

أى علينا أن نستدعى من التراث فكرة ثم نعالجها فى شكل مشهد مسرحى؛ حيث يفترض من يجيب عن أول سؤال أنه قد تابع من خلال البحث والمناقشة أثناء العام الدراسى أهم أشكال التراث كالسيرة والقصة والمثل وكيف وظفها كتاب مسرحيون فى أعمال مسرحية، وأذكر جيداً أنى قدمت معالجة لمثل شعبى صيغت حوله قصة شعبية تفسر معناه وهو «إحنا دافنينه سوا» .. وفى الفصل الدراسى الثانى تحرك د. محسن إلى الدراما الغربية لتكتمل الرؤية حيث عرض ثلاثة أسئلة طلب الإجابة على اثنين منها وهى: « ناقش كيف استطاع إبسن أن يبلور مشكلة الزمن فى مسرحيته الأشباح» وأذكر أن د. محسن ظل معنا طوال نصف العام الدراسى يشرح تلك المسرحية لنتعرف على تقنية إبسن فى بنائها درامياً.

والسؤال الثانى : «لجأ بعض كتاب المسرح إلى وسائل وتقنيات مختلفة للتدليل على أهمية علاقة الماضى بالحاضر وللإشارة إلى المستقبل الذى يمكن أن تتخذه الأحداث الدرامية.. ناقش أهم هذه الوسائل والتقنيات».. وهو سؤال يختص بالوسائل الحرفية فى الكتابة المسرحية ثم يأتى السؤال الإبداعى وهو :–

■ د. محسن مصيلحى

«اكتب مشهداً مسرحياً قصيراً ينبنى على تأثير الماضى فى الحاضر .. درامياً».. لاحظ الوحدة الموضوعية فى الأسئلة الثلاث، بحيث لا تظلم الطالب الذى ليست لديه ملكات إبداعية كافية للتأليف.. «ومعه درست شكسبير».. فتشربت نصوصه واقتربت بحب من عالمه الإنسانى فى مادة الدراما الإنجليزية بالفصل الدراسى الثانى من السنة الثانية فى المعهد. طلب منا د. محسن أن نجيب عن سؤالين – أولهما « من خلال دراستك لمسرحية شكسبير / هاملت» ناقش ثلاث قضايا فقط من القضايا التالية:

أ– العلاقة بين الرجل والمرأة فى مختلف تمثلاتها .

ب– البنية الدرامية للنص.

جـ– دور المسرحية داخل المسرحية...

د– أهم سمات التحليل الفرويدى للمسرحية».

ثم جاء السؤال الثانى بشأن مأساة لير قائلاً:

«يمثل المشهد الأول فى مسرحية شكسبير مأساة الملك لير نقطة انطلاق قد تؤدى إلى تفسيرات مختلفة عند تجسيد النص على خشبة المسرح.. ناقش هذه العبارة مركزاً على علاقة الملك لير ببناته».

وكان قد مهد لنا فى النصف الدراسى الأول كيف انتقلت الدراما الإنجليزية إلى عصر شكسبير بادئاً من الدراما الدينية فى مسرح العصور الوسطى مروراً بجورج بيل ومارلو وهما كاتبا مسرح إنجليزيان سبقا شكسبير قائلاً: أجب عن الأسئلة التالية:

١– اذكر أهم ملامح تطور الدراما الدينية فى العصور الوسطى فى أوربا ، مركزاً على سمات المسرحية الدينية وأنواعها فى إنجلترا.

٢– تمثل مسرحية مأساة الدكتور فاوست لكريستوفر مارلو مرحلة انتقالية مهمة من الدراما الدينية فى العصور الوسطى إلى دراما عصر النهضة .. فسّر تلك المقولة مركزاً على بعض سمات البناء الدرامى..

٣– اعتمد الكاتب المسرحى جورج بيل فى مسرحيته حدوتة من حواديت العجائز على الفولكلور.. وضح ذلك مبينا مدى ملاءمة كل عنصر من عناصر التراث الشعبى فى المسرحية للدراما».

أما السنة الرابعة فقد درس لنا فيها مسرح إليوت فى النصف الدراسى الأول وجاء الامتحان على الشكل التالى :

ناقش أهم سمات البناء االدرامى لمسرحية إليوت «جريمة قتل فى الكاتدرائية» من حيث ارتباطها أو عدم ارتباطها بالتالى:

أ– مكان العرض الأول. ب – المسرحية التاريخية .

جـ– التراجيديا الإغريقية. د– المسرحية الأخلاقية...

وفى النصف الدراسى الثانى كان أوزبورن وبنتر فيما يلى :

أ– ناقش أهم سمات وتقنيات البناء الدرامى لمسرحية جون أوزبورن «المسامر».

ب– يرى بعض النقاد أن مسرحية هارولد بنتر «حفل عيد الميلاد» تعد نموذجاً دالاً على تقنيات البناء الدرامى عنده.. وضح .

واختتم بأوديب مادة السنة الأولى «النقد التطبيقى» فى سؤال واحد:

قارن بين النصين التاليين : «أوديب ملكاً» لسوفوكليس ، «عودة الغائب» لفوزى فهمى، وركز فى مقارنتك على العناصر التالية فى المسرحيتين :

أ– المصدر ب– الحبكة جـ– ملامح البطل التراجيدى د– علاقة النص بالمتفرج فى العصر الذى عرض فيه على المسرح..

ودارسو الدراما يعرفون جيداً أن من لم يدرس أوديب فقد فاته الكثير؛ لأنها عماد المسرح الكلاسيكى اليونانى وكانت أشهر النماذج التطبيقية لأرسطو فى كتابه فن الشعر... هكذا كان د. محسن مصيلحى من خلال اختباراته لطلابه فى معهد الفنون المسرحية «1996 – 2000» وشرفت أن أكون منهم.

■ **حسن الحلوجى**

أيام مع بهائى الميرغنى

بهائى الميرغنى الفنان المصرى والمبدع المسرحى الموهوب، صادق الحس؛ نافذ الرؤية «المحب فوق العادة» نعم كل من عرفه أحبه، الكبار والشباب وحتى الصغار، أعرفه جيدا بل كل من عرف بهائى الميرغنى ولو للقاء عابر، عرفه جيدا وأحبه مثلما أحببناه. سأتحدث عن صديقى بهائى الإنسان، رغم أن الفنان لا ينفصل عن الإنسان إلا أن هناك كثيرين تحدثوا وكتبوا عن الفنان صاحب الرسالة الحقيقية الذى كان يجوب الوطن من أدناه إلى أقصاه باحثا وناقدا ومبدعا وسيبقى إنجازه علامة هامة من علامات المسرح المصرى.

بدأت علاقتى ببهائى منذ زمن فأنا عضو بفرقة المنيا المسرحية منذ 73 وهذه هى الفرقة التى نشأ فيها بهائى ممثلا قبلى بجيل، ثم عاد إليها مخرجا، لم أعمل معه لكنى لازمته طوال تجاربه فى المنيا وخارجها بحكم عملى مخرجا للبرامج الثقافية بالقناة السابعة : برنامج «بروجكتور» من 94 إلى 98 «دنيا المسرح» من 98 إلى 2000 «الحائط الرابع» من 2002 إلى 2005 بالإضافة إلى ذلك فإن أبى «جمال الخطيب» من رواد المسرح بالمنيا، وبهائى أحد تلامذته فكان أبى يحبه ويقدره، بل يعمل معه كممثل كلما جاء بهائى إلى المنيا، حتى آخر لحظة ومسرحيته الأخيرة «لعبة الموت» كانت الأخيرة لأبى أيضا، الذى رحل بعد الحادث بأربعة أشهر متأثرا برحيل الأبناء وكل هذه العقول فى طرفة عين، رحل فى هدوء، وكأنه يريد أن يلحق بالجزء العزيز الذى فقده، رحم الله الجميع.



■ بهائى الميرغنى

حكايات أبى عن عائلة بهائى العريقة لا تنتهى، بداية من المقولة التى قالتها زوجة جد بهائى «عبد العال» نجار الباب والشباك بعد وفاته وهى تربت على الأبواب التى صنعها زوجها وتقول «تفنى السواعد لكن العمل جاعد»

وقصة «الشيخ الميرغنى» أبو بهائى وخطيب ثورة 19 بالمنيا الذى درس بالأزهر دون رغبة أبيه وحصل على العالمية، وعندما عرفت المراغنة الأبناء أحببتهم كثيرا وطوال الفترة الأخيرة والهامة من حياة بهائى كنت معه أرافقه فى جميع تجاربه أرصدها منذ اختيار النص، والقراءة الأولى، والبروفات، وحتى فى شوارع المنيا القديمة الجميلة وعلى نيلها الساحر، وفى بيتى وفى بيت أبى وفى بيته فى القاهرة، وعبر الهاتف، كنت معه فقط لأننى أحببته وآمنت بما آمن به، فلا أنسى أنه أول من سمعت منه أغانى سيد درويش والشيخ إمام وأشعار نجم، وأول من فهمت منه معنى الوطن.

ولبهائى عدة لقطات على جهاز الكمبيوتر الخاص بى، التقطتها له فى الفترة الأخيرة من حياته وخاصة مسرحيته الأخيرة «لعبة الموت» بروفات ومناقشات وانفعالات وعروض وجمهور، صور كثيرة ولكل لقطة قصة وحكاية أتذكرها جيداً.

لقطة (1) **صيف** 1999:

اتصل بهائى بى وبعد السلامات وحديثه الذى لا يخلو من المرح، قال لى إنه وقع اختياره على نص لسعد الله ونوس بعنوان «ملحمة السراب» سيخرجه لفرقة المنيا، وكنت قد قرأته منذ وقت قريب فأثنيت على اختياره وأشفقت عليه من صعوبة تنفيذ مثل هذه الأعمال الكبيرة فموضوع المسرحية باختصار يأتى من خلال شخصية زرقاء اليمامة التى تبصر عن بعد، يكشف لنا سعد الله ونوس مدى التفكك الذى تحدثه الرأسمالية المتوحشة فى البلاد الفقيرة داخل المجتمع.

شتاء 2000:

أجلس فى الجانب الأيسر بصالة العرض بمسرح الوادى بالمنيا، بهائى يجلس فى الجانب الأيمن حيث التحكم بالإضاءة أسفل خشبة المسرح مباشرة، أثناء العرض وداخل مشهد ساخن يجمع زرقاء اليمامة وابنها الأكبر الفلاح البسيط، وابنها الصغير المتمدين الطامع فى المال، يحتدم الصراع ويقتل الصغير أخاه أمام أمه فى مشهد تراجيدى رائع، عالى المستوى، عندها نظر إلى بهائى كانت دموعه تملأ وجهه وهو ينظر لأعلى فى حالة صدق واندماج فريدة، كان يبكى، يبكى من فظاعة ما حدث، الأخ يقتل أخاه، سقطت القيم والمبادئ بل سقطت الإنسانية، يبكى بهائى وطنًا تشرذم وتفكك إلى هذا الحد، بكيت وبكى مسئول الإضاءة المخرج محمد حسن ونظرت بجوارى كان الجمهور يبكى، وكأن شعباً يبكى وطنا، هذا اختيار بهائى المثقف الواعى.

لقطة 2 :

خيال الظل والعرائس من أساسيات مكونات بهائى الثقافية، فلديه قدرات عالية فى تحريك واستنطاق الأشياء الجامدة وتحويلها إلى شخصيات لها سمات وشكل، يضفى عليها من روحه المرحة فتصبح كائنًا حقيقيا يأسر من يراه، وعندما يصبح «للعروسة» دور درامى داخل المسرحية لا يتردد فى إدخالها، فأولى مسرحياته «سكة السراية الصفراء» داخل الممثلين عرائس وخيال ظل، والعجيب الذى يثبت ارتباط بهائى بهذا المكون الأساسى «العروسة» أنه استخدمها فى مسرحيته الأخيرة «لعبة الموت» عندما يموت «الممثل» يتحول إلى عروسة، قدرته الفائقة فى تحريك العروسة واستنطاقها تعكس قدرته فى توجيه البشر.

فى شتاء 98 بقاعة نادى الأدب بقصر ثقافة المنيا عصراً، القاعة خالية، بهائى يحمل «مايك» مكبر صوت وياسر فؤاد الممثل المتميز بفرقة المنيا المسرحية يحمل «مايك» آخر، ويصنع بهائى بمهارة عالية حوارًا مرتجلا وبينه بين ياسر فؤاد، لكنه بلغة الحيوانات «قطط، كلاب، بط، صوت شجر، صوت ماء، ريح» حوار بالغ المرح، به الملاطفة وبه الصراع واحتدام الصراع حد الاشتباك والإصابة والتصالح «القوه والعجز، الخوف والانتصار»، نعم كل هذه المعانى بدون كلمات واضحة وكأنهم أشخاص تعرفهم وتنجذب إليهم، نحن الكبار انجذبنا إليه، فما بالك بالطفل، أبنائى محمود وعمر لا يمكن أن ينسيا عمو بهائى المرح الجميل الذى كان يملأ الكون مرحا وفنا وخلقا وإبداعا.

لقطة 3 **شتاء** 2005

فى الربع الأخير من البروفة لمسرحيته الأخيرة «لعبة الموت» وعلى مسرح محافظة المنيا أثناء الراحة، انزويت جانبا معه لنرتب ماذا سنفعل بعد البروفة، تقدم إلينا شابان، أعرف أحدهما فهو أحد أعضاء الفرقة الجدد، والآخر فى الثامنة عشرة يعرض على بهائى رغبته فى الانضمام للفرقة ورغم اعترافه بأنه أول مرة يشاهد فيها مسرحا حقيقيا وممثلين أمام عينه، إلا أنه مفتون بهذا الجو الذى يغمره الدفء والألفة والمرح والجدية، جو أعرفه جيدا – فتنت به من قبل – رحب بهائى بالشاب، ووافق على انضمامه للفرقة عن قريب، جلس الشاب فى الصفوف الأولى، استؤنفت البروفة مرة أخرى، تغيب أحد عناصر الفرقة، فأشار بهائى للشاب الجديد ليصعد ويحل محل الغائب صعدا سويا، دار حوار بينهما، ماذا قال بهائى له؟!

لأول مرة فى حياته يأتى فيها المسرح متفرجا يصعد إلى خشبته ويتصرف كأحد أعضاء الفرقة ماذا قال له؟

عرفت ذلك عندما كنت أصور حلقة خاصة عن ضحايا بنى سويف بعنوان «الإبداع لا يموت» أصر هذا الشاب وهو الأحدث فى الفرقة على أن يتحدث عن علاقته بالمخرج بهائى، وماذا قال له عند صعوده لأول مرة خشبة المسرح، كيف كان خائفا لكنه كان بجواره يطمئنه ويشد من أزره ويزرع بداخله الثقة بالنفس إنه الأخ الأكبر والأب الحنون والأستاذ المعلم والصديق الصدوق – كان الفتى ينعى أباه.

أدهشنى رأى هذا الشاب كما أدهشنى تأثير بهائى الساحر على هذا الشاب البرىء، كانت علاقات بهائى بجميع من حوله هكذا، بالعين والقلب والروح، لا تنفصل، عين المخرج الفنان المخضرم، وقلب الإنسان الرقيق الحنون، وروح المثقف الواعى الدافئ.

حكاية الزعيم حبظلم 90 – عليه العوض 96 – الملك جلجل 98 – ملحمة السراب 200 – **صعلوك فى وادى الملوك** 2002 – **لعبة الموت** 2005.

كلها أعمال مسرحية مع فرقة المنيا، وراء كل هذه الأعمال الناجحة «محب فوق العادة» وبداخلها لقطات كثيرة لبهائى وتفاصيل أكثر وحكايات إنسانية أكثر دهشة. أعمال باقية، نعم «تفنى السواعد لكن العمل جاعد» مثلما قالت الجدة، فعمل الجد باق وخطيب الثورة الأب عمله باق، وعمل الابن باق باق.

■ **حاتم الخطيب**

عالمى الذى لن أغادره

فى اللحظات الأولى لاسترداد وعيى بعد واقعة الخامس من سبتمبر أدركت أن علاقتى بالمسرح قد انتهت إلى الأبد. فليس من المنطق فى شىء أن أعيد الكرة وأذهب إلى المسرح حتى مشاهداً، فما حدث فى هذا اليوم غيّر الكثير من المفاهيم التى ترسخت فى ذهنى لسنوات طوال... دخلت مستشفى بنى سويف العام فى 2005/9/5، ومنه إلى مستشفى الهرم فى صباح يوم 2005/9/6 وبعد أربعة أيام انتقلت إلى مستشفى السلام الذى قضيت فيه قرابة الشهرين لأخرج منه على قيد الحياة يوم 2005/10/22 بقرار نهائى لا رجعة فيه...أنه لا مسرح بعد اليوم. فالمسرح هو الذى أذاقنى طعم النيران، والمسرح هو الذى أبعدنى عن فلذات أكبادى والمسرح هو الذى لوع قلب أمى علىّ، والمسرح قبل كل ذلك هو الذى جعلنى أتعامل مع صنوف شتى من مخلوقات خرافية لا تنتمى إلى البشر. الخلاصة لا وجود لكلمة «مسرح» فى حياتى بعد اليوم.

الواقع أن هذا القرار النهائى الذى لا رجعة فيه تبخر مع المكالمات التى تلقيتها عقب خروجى من المستشفى وكان أهمها من الأستاذ ماهر جرجس مدير قصر التذوق – فى ذلك الوقت – والذى قال «إذا لم توافق على أن تخرج أنت فى التذوق فلن أقدم مسرحاً هذا العام، والدكتور محمود نسيم والأستاذ أحمد عبد الجليل اتفقا على أننى لابد وأن أعود لحقل المسرح من واقع مسئوليتى أمام أصدقائى الشباب الذين بدأت الحادثة ترسم وشماً مرعباً (بتعبير الناقدة زينب منتصر) على فكرة المسرح لديهم تماماً كذلك الوشم المرسوم على ساعدى... فقررت أن أصدق ما قالوه... لأن الفكرة كانت قد بدأت تلعب برأسى فوافقت وأنا لا أعلم كيف سأحضر البروفات وأنا أحتاج للمراهم كل ساعتين، كما أحتاج للعلاج الطبيعى كل يومين... وقررت أن أحاول... وبمعنى آخر «اتلككت».

بعد حوالى أسبوع من خروجى من المستشفى ظللت لفترة طويلة أعانى من كوابيس مفزعة، وانتابتنى حالة من الأرق التى تسببت فى أن أظل مستيقظاً معظم الليل، وبمجرد أن تغفو عيناى قليلاً تبدأ الكوابيس التى ترتبط عادة بمناظر الحرقى الذين كانوا يقطنون الحجرات المجاورة بالمستشفى، أو الرفاق الذين رحلوا عنا فى تلك الفاجعة خاصة أننى رأيت بعضاً منهم فى حالة سيئة كصالح سعد الذى رأيته عاريا تماما وجسده يسيح أمام عينى على بلاط مستشفى بنى سويف العام.

لم أكن أتذكر إلا ساعات النوم الطويلة التى تنتهى باستيقاظى بصعوبة من نومى، أين تلك الأيام؟!.. لو عادت سأنام مبكراً وأستيقظ مبكراً... ياااه.. نفسى أنام بدرى... عشان أصحى بدرى.. بس مش لدرجة أنى أنام الساعة 7 الصبح...

كنت دائما مشغولاً بأعمالى الخاصة، وكثير من الأمور المهمة كانت تتأجل لانشغالاتى الدائمة... من الجمل الأكثر تداولاً بعد الحادثة «ما ينفعش.. أنا مش فاضى... بعد شهر... والله لا يمكن أبداً. استحالة» ذلك أنى حقيقة كان لدى الكثير من المواعيد والمشاريع التجارية والفنية التى تستهلك كل وقتى حتى أنى لا أجد الوقت الذى أتواجد فيه بشكل فعال وسط عائلتى الصغيرة... وبعد أن قضيت شهرين فى المستشفى لا أفعل شيئاً على الإطلاق.. توقفت عن كلمة «ما ينفعش» لأنه نفع أن أظل لمدة شهرين لا أفعل أياً من الأشياء المهمة التى كان يجب على أن أفعلها.

وفى مساء يوم غائم توارت فيه الشمس خلف السحب الرمادية... – بتعبير شكسبير فى هاملت – جاءنى الصديق صبحى السيد يزورنى وذهبنا إلى مكتبى الخاص... وفجأة بادرنى صبحى بالسؤال...

– إنت مش ناوى تشتغل؟

– إنت شايف إيه؟

– إنك تشتغل.

من هنا بدأت فى التفكير جدياً فى أن أعود للمسرح مرة أخرى.. تناسيت الكوابيس ولحظة أن أمسكت النار بجسدى، ونسيت حتى أيامى الرهيبة فى المستشفى... وبادرت صبحى بالجواب).

– ماشى... موافق.

لم يكن صبحى موقناً أننى جاد فى موافقتى هذه... فبدأ فى نصب أدوات اختباره.

– وهاتخرج إيه؟

– تعالى وأنا أقولك.

وخرجنا سوياً إلى ردهة المكتب... وأشرت إليه بأن يسحب نصاً معيناً... فأخرجه من الرف وتابعت الدهشة المرسومة على وجهه الباهت، وسألنى بهدوئه المعهود.

– إنت هاتخرج بيت الدمية؟

– أه.. عندك مشكلة؟

– لا أبداً... وقال جملته المعهودة (زى الفل) فباغته بتعليقى.

– شكلك مزنوق... منظر واحد.. وكلاسيكى... وبيانو وصالون فيرمبيه... ودفاية...

فنظر إلى بتحد ملحوظ...

– زى الفل.. يّلا بينا على القهوة.. أنا عاوز أشيش.

شجعنى صبحى كثيراً على خوض هذه المغامرة التى رأى بعض الأصدقاء أنها مغامرة لم أحسب عواقبها.. بعضهم اتهمنى بعدم التركيز.. والآخرون أثروا أن أعتزل المسرح بدلاً من أن أجبر على الاعتزال بالإقدام على هذه المغامرة الدموية... لكننى كنت مؤمناً أنى وصبحى القادران على خوض المغامرة.

لم أكن مقتنعاً بأن يدور الحدث فى الصالة كما حدده النص... بعد شهر جاء صبحى إلى الإسكندرية وحضر بروفة... فسألنى عما يجرى على خشبة المسرح... طلبت منه التروى والاستماع إلى.. قلت له إنى أريد أن أركز على صندوق البريد؛ وهو غير موجود بالنص..

– وعاوز إيه كمان؟.

كفاية كده.. يعنى المنظر هايكون الصالة والردهة.. مش عارف إزاى.. بس أنا عاوز الردهة وفيها صندوق البريد عشان أنا عامل عليه شغل كتير.

فهز رأسه بشكل لم أتبين معناه...

– وإيه كمان... احلم.

– وكمان عاوز مكتب هيلمر يبقى معانا فى المنظر..

– ماشى..

– يعنى البيت شفاف... اللى بره يشوف اللى جوه.. البيت عريان هش قابل للكسر..

وأخذت رحى الحوارات تدور بينى وبين صبحى.. عشنا أجمل أيامنا نعد لهذا العرض.. رغما عن أنف الآلام والمراهم..

بعد عرض المسرحية فى الإسكندرية.. أدهشنى هذا القدر من الحب والتلاحم... الجميع كانوا فرحانين سعداء بما حققناه من نجاح، واكتملت فرحتنا باختيار العرض لافتتاح المهرجان القومى للمسرح.. يااااه... افتتاح الدورة الأولى للمهرجان القومى للمسرح؟

فى اليوم التالى ذهبت إلى الكلية... كنا نتحدث مع المخرج الكبير سعد أردش عن الأعمال العالمية... أخبرته بأنى أقدم «بيت الدمية»، وفى معرض حديثى معه ذكرت أنى حذفت شخصية الدكتور رانك من العرض.. قامت الدنيا ولم تقعد... وقال لى: مفيش دكتور رانك مفيش بيت الدمية... أنت أكيد بوظت النص...

وفى صباح اليوم التالى علمت أن سعد أردش هو رئيس لجنة التحكيم فى المهرجان القومى للمسرح.. أيقنت النتيجة مقدماً.. لكن ما حدث جاء عكس المتوقع، ومنحتنا لجنة التحكيم برئاسة سعد أردش ثلاث جوائز فى التمثيل والسينوغرافيا والإخراج... ولن أنسى لحظة أن تسلمت الجائزة، وعندما جاء دور الفنان سعد أردش لأسلم عليه على خشبة المسرح... جذبنى من يدى وقبلنى وقال لى.. ألف مبروك يا جمال... ولمحت فى عينيه إعجابه الشديد بالعرض... هذا الإعجاب الذى كان عندى أهم من الجائزة نفسها.

وتابعت الجرائد والمجلات نشر نتيجة المهرجان ومقالات نقدية عن العرض.. كنت فى كل مقال أشعر ببساطة الآلام الرهيبة التى كانت تعتصرنى أثناء البروفات... فكتب د. أحمد نوار فى «الأخبار» مرتين (بعد عرض الإسكندرية وبعد إعلان النتائج)، وكتب د. حسن عطية فى «القاهرة» ود. أحمد سخسوخ فى «أخبارالنجوم»، وعبلة الروينى فى «الأخبار»، ويسرى حسان فى «المساء»، ومحمد الروبى فى «الكرامة»، ومحمد زهدى فى «الغد»، وزينب منتصر فى «روز اليوسف»، ومقالات أخرى أسعدتنى وأسعدت فريق العمل وجعلتنا نشعر بقيمة ما فعلناه.

هذا النجاح الذى لقيناه فى «بيت الدمية» جعلنى أكثر إقداماً على التوجه ناحية الإبداع المسرحى وبدأت فى تقديم أفكار جديدة بدأتها بفكرة القراءات الإذاعية التى قدمتها فى قصر التذوق فكانت البداية مع «حصحص الحبوب»، و«مجلس العدل»، و«أنا والمطافى» وأعد حاليا لنص «جاكتة الدكتور يونس» هذه القراءات قدمتها بالتعاون مع ورشة الشعر بقصر التذوق – سيدى جابر، وهو المكان الذى وجدت فيه ضالتى المنشودة حيث يوجد هيكل إدارى على أعلى مستوى من الجودة، ومديرة للقصر تهتم بالفن وتقدر دوره وهى السيدة حسناء شتا... فى هذه البيئة الصحية ركزت اهتمامى على العناصر الشابة فتقدم للقصر قرابة المائتين من شباب الإسكندرية.. ونحن بصدد تكوين فرقة المسرح بالقصر تمت إتاحة الفرصة لجميع الشباب للعمل من العاشرة صباحاً إلى العاشرة مساء يومياً، وأنتجنا مهرجانين من مهرجانات اليوم الواحد المهرجان الأول هو مهرجان «البروفة» وكان ذلك فى 2007/7/30، وقدم فيه 12 عرضًا مسرحياً... وفى 2007/8/30 قدمنا الدورة الأولى من مهرجان التذوق المسرحى تحت شعار «مسرح بلا إنتاج» وقدمت فيه 8 عروض مسرحية واستقدمنا لجنة تحكيم أعلنت الجوائز فى نهاية اليوم.. إنها تجربة تستحق التوقف لأننا نستوعب طاقات هؤلاء الشباب بجهودنا الذاتية... والآن نعود لمهرجان الكوميديا الخفيفة الذى سنقدم فيه 10 عروض كوميدية على مدار خمس ليال فى الأسبوع الثالث من شهر رمضان إن شاء الله...

الفكرة الأخيرة هى مدرسة المسرح التى نعد لها فى قصر التذوق وهى الفكرة التى بدأت صغيرة بطموح شخصى لتقديم عرض طفلاً نوظف فيه طاقات حوالى 150 طفلاً يرتادون مراسم القصر كل صيف... وبدأنا الفكرة بإعلان صغير وأعداد كبيرة رغبت فى الانضمام إلى لعبتنا المسرحية... تم اختيار 25 طفلاً فى شريحة عمرية من 3 إلى 13 سنة... ونقدم بهم الآن عرض «النحلة والأسد» الذى بدأ يوم السبت 2007/9/1 وانته يوم الأربعاء 2007/9/5 .. وقررت مجموعة العمل أن يتجول العرض بين المدارس والملاجئ لإضفاء بسمة على شفاه الأطفال فى كل مكان بقدر الإمكان.

الملفت للنظر فى هذا العرض هذه الطاقة من الحب التى يمارس بها المتطوعون العمل معنا فاللوحة الخلفية أبدعها 13 طفلاً تحت إشراف الفنانة نيرة عباس المشرفة بالمرسم وكم كانت سعادتى بالغة فى الأوقات التى كنت أتابع فيها تلك الحركة الدرامية الدائبة التى ينتجها الأطفال فى لوحتهم... كذلك هذا الجهد الفنى الراقى فى تصميم الملابس والمكياج للفنانتين زينب الشوربجى، وهبة حسن، بمعاونة الفنانة هند حسن والديكور المعبر البسيط الذى أبدعته ابتسام عبد الحميد... إنها منظومة فنية رائعة راقية كللت جهد أميرة مجاهد فى إعداد النص، ومنى حمزة وميدو فى مساعدة الإخراج، ومحمد مصطفى فى تنفيذ الموسيقى، وإبراهيم الفرن وعبد القادر شحاتة فى الإضاءة... وكل ذلك تحت رعاية السيدة حسناء شتا مدير القصر فشكراً لها ولجميع الفنانين المشاركين فى العرض.

أحلامى

فى مجال مسرح الطفل

إنشاء مدرسة لمسرح الطفل.. فيها يتعلم الطفل كيف يوظف موهبته الفنية فى التمثيل – الرقص – الرسم – العزف... لتقديمها من خلال عمل درامى مسرحى، لأن المسرح هو أبو الفنون الذى يستوعب كل الفنون... هذه المدرسة تتم فيها الدراسة لفترات طويلة.. مرتين أسبوعياً أيام الدراسة وأربعة أيام أسبوعياً فى الصيف، ويتخرج منها الطفل فناناً يمتلك أدواته بقوة لكى يقدم فنه ناضجاً للمجتمع... ويقوم بالتدريس فيها أساتذة يمتلكون الموهبة الفنية والعلم الأكاديمى. كذلك يتعلم الطفل كيف يقدم رؤية نقدية للعمل الفنى... من هنا يستكمل الطفل تجربته المسرحية مع نموه العمرى والجسدى ويكتسب معارف عديدة فى مجال المسرح وما يرتبط به من فنون.. بهذه الطريقة نضمن بناء جمهور للمسرح وكذلك ممارسين لهذا الفن الجميل.. إنها خطة طويلة الأجل قد لا تؤتى ثمارها الأولى قبل عام.. لكن أهميتها الكبيرة تتضح بعد عشرة أعوام عندما نخرج عدداً كبيراً من الأطفال كل عام فيصبح لدينا فنانون على دراية علمية بالعملية المسرحية.

■ جمال ياقوت

فى مجال مسرح الكبار

نعد الآن لتقديم مسرحيتين من إخراجى.. الأولى هى مسرحية «الست هدى» من تأليف أمير الشعراء أحمد شوقى التى تقدم فى الاحتفال بشوقى وحافظ فى نوفمبر القادم بإذن الله.

الثانية هى مسرحية «القرد كثيف الشعر» للكاتب الأمريكى يوجين أونيل والمقرر تقديمها فى فبراير 2008 إن شاء الله.

أما على مستوى الفريق.. فنعد الآن لورشة فى الإخراج تستمر لمدة عام وتنتج عشرة عروض مسرحية يقام لها مهرجان فى نهاية الدورة..

مشكلة المسرح أنه عندما يتمكن من شخص ما فإنه يصعب التخلص منه؛ رغم كثرة ما يعترينا من آلام جراء ممارسة هذا الفن الجميل الفتاك.





الزم الكفاح ولا تجعل علاقاتك النسائية تؤثر فى مساراتك

الوصايا العشر.. من ميلر

علاقة الصداقة الطويلة التى جمعت بين آرثر ميل والمخرج السينمائى المعروف إيلياكازان جعلت الأول يتحدث بحرية غير مسبوقة فى الندوة التى جمعتهما بقاعة راكهام وإدارها إينوك برايتر، وربما كانت هذه الحرية وراء كلماتها التى دونها تلاميذه وأعتبروها.. وصايا عشر، يجب التفكير فيها والعمل بها.

وبعد مرور سنوات طويلة رحل خلالها كازان وميللر وبقيت وصاياه يتداولها من يرون فيه مفكراً ترك أثراً كبيراً وأعطى شيئاً من الاتزان الفكرى والاجتماعى للثقافة الأمريكية وفيما يلى وصايا ميللر العشر.

الوصية الأولى : " الزم الكفاح لتنال لذته وقاوم بقدر ما تستطيع "

وكان ميللر قد قابل الكثير من التحديات والمعوقات والأفكار المضادة وقاوم كثيرا من أجل ما يؤمن به ...

ـ **الوصية الثانية** : " الغوص فى القضايا الشعبية هو الحقيقة والباقى زيف"

ـ **الوصية الثالثة** : " لا تخضع للسلطة "

كان ميللر صارما فى التعامل مع كل السلطات التى تحاول إيقافه عن السعى نحو التحرر وتقديم الحقيقة كما يراها ...

ـ **الوصية الرابعة** : " لا تجعل النظرية الاقتصادية تقيدك "

كان لا يميل إلى فكر يكون منبعه هو شئون اقتصادية بحتة دون الأخذ فى الاعتبار الجانب الاجتماعى ...

ـ **الوصية الخامسة** : " لا تقبل التسييس ، فالسياسة تقتل الفكر والعقل "

كان ميللر ضد الكثير من سياسات بلاده ولم يرضخ إلى الدعوة التى أطلقها البعض دفاعا عن حرب فيتنام واعتبرها من القضايا الهامة ...

ـ **الوصية السادسة** : " لا تجعل علاقاتك النسائية تؤثر فى مساراتك ".

كان ميللر قد مر بتجربة عاطفية خاصة جدا مع زوجته الأولى ومطلقته مارلين مونرو وتعلم الدرس جيدا ...

ـ **الوصية السابعة** : " لا تغير مبادءك بمرور الوقت " .

ـ **الوصية الثامنة** : " أقدم على ما تقتنع به دون أن تلتف إلى غير ذلك "

وقد كان ميللر شديد الإصرار على عمل ما يقتنع به مهما كانت آراء الآخرين ...

ـ **الوصية التاسعة** : " لا تكن عبدا للمال والربح " .

فقد عارض كثيرا أن يستغل فكره من أجل الربح فقط دون تقديم ما يفيد المجتمع فكريا واجتماعيا ...

ـ **الوصية العاشرة** : " لا تكتم ما فى داخلك ".

كان ميللر يحرص دائما على أن يكون صريحا فى أقواله وأفعاله مهما كلفه ذلك ويرى فى ذلك منجاة من المخاطر ويكتسب بها الثقة فى نفسه ...

المصادر : **www.umich.edu – www.levity.com**

جمال المراغى

ألعاب مسرحية للممثلين وغيرهم

أوجستو بول كاتب ومسرحى برازيلى، ولد سنة 1931 فى ريو دى جانيرو، يتشكل عمله فى المسرح من تقنيات طورها من العمل فى الأحياء الفقيرة، ومن الأفكار النظرية التى عبر عنها صديقه باولو فيريرى فى كتابه الشهير (تعليم المضطهدين). يطرح أوجستو بول فى كتبه (بخاصة: مسرح المضطهدين، ألعاب للممثلين وغيرهم، والمسرح التشريعى) نظرية وتطبيقات عملية لمسرح يشرك الجمهور فى المعادلة الفنية فعليا، ويمكنه من ممارسة بدائل إيجابية لإحباطاته المتراكمة.

استعان أوجستو بول بخبراته المسرحية كمخرج لمسرح أرينا فى ساو باولو (1956– 1971) وبخبراته الواقعية فى تشكيل أفق جمالى لأفكاره السياسية، فمن الجولات المسرحية التى قدمها للفلاحين والعمال ابتكر تقنية "مسرح المنتدى"، وفيه يتم تمثيل مشهد متكامل حتى مرحلة الأزمة، ثم تتم دعوة الجمهور للمشاركة، بأدوار البطولة، واستكشاف حلوله الخاصة لمشكلاته، كالاضطهاد والبطالة وتدنى الأجور، بدلا من أن يقدمها له ممثلون لا يشاركونه ظروفه.

وعندما تمت دعوته فى سنة 1973 للمشاركة فى حملة قومية لمحو الأمية فى بيرو، ابتكر "مسرح الصورة" وهو تقنية تعتمد على التعبير الجسدى لتقديم أشكال من التواصل الجمالى تتجاوز اللغة المنطوقة والفروق التعليمية بين المتفرجين. ثم ابتكر أثناء اختفائه فى الأرجنتين "المسرح الخفى"، الذى يُقدم فى الأماكن العامة مموها فى سيناريوهات مسرحية تبدو واقعية، ويهتم بموضوعات اجتماعية تجذب انتباه الناس وتقودهم إلى نقاشات حماسية.

لم يستطع بول أن يشتغل بالمسرح بسبب الحكم العسكرى، سنة 1974 فكتب مسرح المضطهدين، الذى يقدم – إضافة إلى التقنيات المذكورة وغيرها– تدريبات مبتكرة استكملت فيما بعد بكتاب (ألعاب للممثلين وغيرهم)، فى محاولة لاكتشاف كيف يتجلى الاضطهاد فى مجتمعاتنا، وكيف نستطيع مقاومته.



أكثر القواعد التقليدية المتعلقة بخشبة المسرح تنقلب فى الكتابين رأسا على عقب، لتجعل الممثلين فى خدمة جمهور يستطيع إدارة العرض، تغيير النص، أو الصعود إلى الخشبة ليحل بدلا منهم. العرض المسرحى هنا شكل من أشكال التحرر الاجتماعى، وليس أداة أخرى للقهر تفرض على المتفرج الجمود فى بقعة مظلمة مقابل ممثل يحظى بكل الضوء.

كان أوجستو بول منفيا فى أوربا، منذ سنة 1976 حتى 1986 وازدادت شهرته بسبب ترجمة مسرح المضطهدين إلى 25 لغة، وإدارته الكثير من الورش حول تقنياته فى مركز باريسى أسسه سنة 1979 وقد واجهت أفكاره تحديا كبيرا فى أوربا، نظرا لاختلاف المشكلات السائدة هناك عن تلك التى استوحى منها تقنياته المسرحية.

شعر فى البداية بالحيرة إزاء تيمات الوحدة والغربة التى فرضها الأوربيون على اللقاءات، ثم أدرك مدى الألم الذى يسببه القهر الداخلى وعدم اختلافه فى العمق عن القهر الخارجى، ما دامت النتيجة فى الحالين تؤكد عزلة الفرد عن مجتمعه، فبدأ فى تطوير تقنية "المسرح العلاجى" وكتب عنه فى كتاب (قوس قزح الرغبة).

عاد أوجستو بول إلى البرازيل سنة 1986 بعد تغيير حكومى، وتم انتخابه سنة 1992 عضوا فى مجلس بلدية ريو، فطور هيكل عمله التالى الذى نشره بعنوان (المسرح التشريعى)، والذى رأى البعض فيه تنازلا عن أيديولوجيته – فى مسرح المضطهدين– من أجل السلطة، لكنه فى الحقيقة كان مجرد مسرحى يريد توظيف خبراته فى السياسة، لم ينضم إلى حزب العمال إلا لأن انتخابه يفرض عليه الانضمام إلى حزب، وعندما أصبح جزءا من الحكومة لم تتحول عروضه إلى دعايات سياسية، بل واصل تقديم التقنيات التى تساعد الناس فى حل مشاكلهم، بسؤالهم عما يريدون فعله، وحثهم على استخدام المسرح ليعرفوا كيف يفعلونه.

ينتج عن أكثر أعمال أوجستو بول انهيار ما بدا حتى وقت قريب أنه حدود آمنة، كالفرق بين الممثل والجمهور، الصورة والواقع، الداخل والخارج، العام والخاص، المواطن والحاكم، إلخ. لكن هذه الحدود انهارت مسبقا تحت وطأة العولمة والمتغيرات التكنولوجية، وأنقاضها اليوم تتحلل بتأثير الميديا الجديدة على الإنترنت، لذلك ربما نحتاج اليوم إضافة بعض الحدود بدلا من تدميرها.

بناء جدران جديدة ضد العنصرية مثلا التى ما زالت موجودة فى العالم. جدار ضد التزمت الفكرى، ضد عدم قبول الآخر المختلف الذى هو أحد أشكال العنصرية. جدار ضد استعباد النساء، وضد العولمة التى تجعلنا نسخا آلية من أنفسنا. الآن، كما يقول أوجستو بول نفسه فى أحد حواراته، هو الوقت المناسب لبناء حدود مختلفة، بناء جدران للمواجهة وتوحيد الناس حول ألعاب مسرحية جادة، لا تلهيهم بالإضحاك والنهايات السعيدة إلى حد تغييب وعيهم عن مواقفهم الاجتماعية المتأزمة وإحباطاتهم.

د. عبير سلامة

المعداية

● فى محاولة جادة لتصحيح المسار يقوم مسرح ديزنى بالإعداد لمسرحية حورية بحر صغيرة " Little Mermaid " من خلال الإبهار البشرى والفكرى ليجذب الجمهور وحتى يخرج المسرح من عنق الزجاجة وما تكبده من خسائر كبيرة لحقت به جراء العروض الفاشلة والتى كان آخرها عرض طرزان " «Tarazan» الذى يفتقد لعنصر الجذب البصرى .. فهل تنقذ الحورية الصغيرة ديزنى من الغرق ..؟؟

الحس التراجيدى عند شكسبير

إن النظرية النوعية التى تقسم بين الأنواع الدرامية ربما تعد ساذجة، فحس شكسبير التراجيدى يرتبط بشدة بحسه الكوميدى وقد قال راكسن: «إن الكوميديا تعد تراجيديا إذا نظرنا إليها عن كثب بقدر كاف» ويمكن النظر إلى كثير من الأبطال التراجيديين لدى شكسبير على أنهم نماذج للمأساة فى الكوميديا ولهذا لن يتقيد التحليل فى هذا المقال بالمسرحيات التراجيدية ذاتها.

وأقول إنه يمكن تتبع الجانب المأساوى فى إصرار شكسبير على حرمان الشخصيات من المكانة والماهية التى يفترضونها لأنفسهم، ويمكن استكشاف ذلك على نحو أفضل من خلال الفحص المتتابع لنصوص بعينها فهناك فى المشاحنات الكوميدية فى مسرحية «وخاب سعى العشاق» همسات الحس الكوميدى الناضج، إلا أن أنباء وفاة ملك فرنسا تقطع عملية التوحد الرومانسى، ويعبر براون عن ندمه: «غزلنا لن ينتهى كما تنتهى المسرحية القديمة/ فلم يلتق جاك بجيل» وربما يؤكد ملك نافار أن التأجيل لمدة سنة فقط، إلا أن براون يقول نادماً: «هذا كثير جداً بالنسبة لمسرحية» هذا الشعور أو الإحساس بعدم الارتياح للتوقع الكوميدى وكذلك إرباك توجه الشخصية نحو ماهيتها التى تفترضها لنفسها « فى هذا المثال شخصية المتود الناجح»، يعدان فيما يبدو محوراً مركزياً فى حس شكسبير التراجيدى.

وربما ظهر ذلك بوضوح وبشكل أكثر إمتاعاً فى شخصية شيلوك فى مسرحية «تاجر البندقية»، يعد شيلوك – فى إحدى وجهات النظر – الشخصية النمطية لـ« رجل عجوز the senex» فى الكوميديا الكلاسيكية، فقد هربت ابنته جيسكا، كما يحاكى ارتباطه بقانون البندقية توسلات باقى الآباء الكوميديين « راقب ادعاءات إجيوس فى مسرحية «حلم ليلة صيف» فيما يخص قانون أثينا» إلا أن رطل اللحم يمثل الجانب المأساوى الكامن على نحو مثير ويلاحظ بسانيو أن أنطونيو سيفى بالأموال وأن شيلوك سيشبع انتقامه وكراهيته القديمة له، إن هذا التحدث عن الإشباع يثير النظرة الساخرة للمفترس الدائن اليهودى كما تخلع على رطل اللحم صفة القربان المقدس، ويعكس تشبث شيلوك بصكه ورفضه لتوسلات الرحمة – التى لم تذكر فى الصك – تشبثاً شديداً بعلاقة الدال بالمدلول من منظور سوسير، وهذا جمود يعد من وجهة نظر بيرجسون هدف الكوميديا الجوهرى... فهو يبدى صلابة الشخصية والنزعة الانفعالية، وتعد تفرقة برشيا بين اللحم والدم إيضاحاً لعبثية هذا الجمود وعملية التحول الكوميدى، إنها تفعيل من حيث المعنى للحرية المطلوبة أو الملتوية التى حددها باختين.

إن جمود الشخصية الكوميدية لدى شيلوك يعد تراجيدياً ، لأننا نشعر أن رفضه لا يدخل فى إطار التبادل المرن للاحتماليات الكوميدية ويشترط الدوق أن يصبح شيلوك مسيحياً فى الحال، إلا أنه ليس بالشخصية الشريرة vilain الكوميدية، ويمكنه أن يتحدث عن ماض إجرامى لذاته «لقد كنت أنا ، ولكن لست أنا» فلن يفعل ذلك مثلما فعل أوليفر فى مسرحية كما تهواها.

ويعد هذا التلاعب بالماهيات حقاً رومانسياً مقصوراً على ابنته، فيمكنها أن «تصبح مسيحية وزوجة محبة» ومع ذلك حرم شيلوك مثل براون من ماهيته النوعية، فصكه التراجيدى يضحى به، كما أن شيلوك قد يدعى أن مخططه لا ينتهى مثلما تنتهى المسرحية القديمة وذلك عند النظر إلى نوع مسرحى آخر.

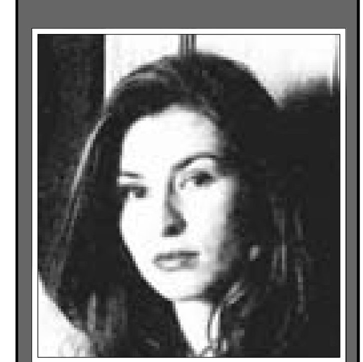
ونشهد فى مسرحية «الملك لير» مفهوم الحس التراجيدى لدى شكسبير الذى يقع بشكل متناقض عندما يحرم الجانب الكوميدى الشخصيات من المكانة المنتظرة المفهومة التى تليق بهم، وعندما كان الملك لير فى الغابة وأخذ يعض جسده ويصرخ نادماً ويقول : «لقد كان هذا اللحم هو الذى أنجب هؤلاء االبنات الجاحدات»، ويتعجب توم المسكين فى الحال قائلاً: « انظر – انظر إن بليكوك يجلس الآن على جبل بليكوك» إن محاولة الملك لير لتحديد ذاته ترجيدياً قد أفسدتها المراوغة بالألفاظ مثلما تم قلب صك شيلوك كوميدياً ويعد بيليكان pel-can كناية عن المسيح، وهذه اللفظة التى استخدمها لير تقدم وضعاً تراجيدياً تقليدياً ، إلا أن حس شكسبير التراجيدى ينظر إليه من خلال التلاؤم النوعى، وكلمة بيليكان pelcan تختزل إلى لفظ بليكوك pillicock بمعنى القضيب، وبذلك يصبح جسد المسيح تورية غير مستحبة. إن آلام لير هى آلام الرجل المشرد وآلام الرجل العجوز الكوميدى الذى وجد فى عالم تراجيدى وتعرض مراراً للإهانة عند سعيه لإيجاد عظمة تراجيدية وبالتوسع فى المسرحيات الرومانية، نجد أن هذا الحس نحو التراجيديا يمكن أن يكون فاعلاً بنفس الدرجة، فيسعى أنطونيو إلى تصوير نفسه كبطل عسكرى ويسخر من قيصر لاستغلاله الدائم للجنود. فهو يتوق إلى مجد القتال الشخصى «سيفاً ضد سيف بيننا فقط» ولكنه يحرم من هذا التحقيق العسكرى لذاته وتصور أحاديثه جسد البطل على أنه يعمل باستقلالية فيحتج مثلاً بأنه جاب الدنيا بسيفه ، إلا أن الواقع أن قيصر وأنطونيو قد فازا بالكثير من خلال مناصبهما أكثر من أشخاصهما وذلك حسبما يعترف أحد ضباط أنطونيو ويتعجب إينوباربوس – الذى نقل أخبار رفض قيصر للقتال المباشر– من أن أنطونيو يحلم بأن يستجيب قيصر نفسه لهذا الهراء، ويصور أنطونيو روما كوحدة سياسية تميزها السفن والجنود والعملات. إن الماهية تعتمد على المجتمع، فأنطونيو مثله مثل براون وشيلوك ولير، يجد نفسه شريداً يبحث عن مكانة تحرمه الظروف منها، والمأساة هى فراغه وعجزه عن إخفاء نفسه فى التلاؤم التراجيدى واختزاله إلى مجرد شىء تابع يتم سحبه، لأن جسده الواهن ليس ميتاً وليس حياً، لكنه يتأرجح بين هذا وذاك. وبالنظر إلى مسرحية يوليوس قيصر وما تحتويه من تفوق لنظرائه من الأبطال وعلى نحو متتابع وسريع، فقد يتساءل أنطونيو– مثل براون – عن سبب عدم انتهاء شخصيته مثلما تنتهى المسرحيات القديمة.

إن هذه المحاولة لتقديم رؤية واحدة لحس شكسبير التراجيدى تعد بالضرورة جزئية إلا أنها تشير إلى حس ينطوى على تشتت تراجيدى وتنافر كوميدى.

ترجمة : محمد رفعت يونس

باكسندل تسبح مع سلاتر

انضمت الممثلة هيلين باكسندل " Helen Baxendale " وأيضا مات سميث " Matt Smith " إلى النجم كريستين سلاتر " Chris-tian Slater" فى العرض المسرحى السباحة مع أسماك القرش " Swimming With Sharks " والذى ستقدم فى فاندوفال ,باكسندل عرفت بعد تقديمها لمجموعة مميزة من الأدوار فى التليفزيون ومنها سلسلة الأقدام الباردة " Cold Feet ".



الدراماتورج (2) «نظرة تفصيلية»

* مهام الدراماتورج

هذه هى المقالة الثانية عن الدراماتورجية **Dram-aturgy** (العملية ذاتها) والدراماتورج – **Dramaturg** (القائم بالعملية)، وهى لـ: وينستون د. نيوتل **Wins-ton D. Nwutel** وإن كانت المقالة الأولى فى العدد السابق نظرة عامة على العملية الدراماتورجية وموجز عن تاريخها، فالمقالة فى هذا العدد تعرض بالتفصيل مهام الدراماتورج (القائم بالعملية).

«يكتب نيوتل عن مهام الدراماتورج كلية» ويقول: لقد قررت أن أكتب واصفاً مهام الدراماتورج، حيث إننى قد سئلت لمرات عدة عن الدراماتورج وماذا يفعل، ما ستقرأه الآن هو سلسلة من الملاحظات التقريبية وهى بمثابة محاولة أولى وقد تجدها عشوائية إلا أنها قد اعتمدت على نصوص العروض المسرحية وأبحاث الجامعة ومن مناقشات الإنترنت، وأخيرا من مناقشتى الشخصية مع دراماتورجيين، ولم يجمع أى من هذه المصادر وحدة جميع ما ستقرأه من مهام:

* قراءة المسرحيات الجديدة وتقييمها.
* أثناء إنتاج العرض، يعمل الدراماتورج على نحو أساسى مع المخرج إلا أنه أيضاً قد يكون مرجعًا للممثلين ومصممى الديكور والفنيين.
* التشاور مع المدير الفنى لتطوير السياسة الفنية للمسرح وكذلك ذخيرته من عروض مسرحية.
* الإشراف على تصريحات وتعليقات للجمهور حيث إنها تنعكس على ذخيرة المسرح وخططه الجمالية.
* تجهيز النص للعرض، وهذا هو العمل الرئيسى للدراماتورج، وقد يشمل:

1 – تحرير وتنقيح نسخة العرض.
2 – إعداد نص غير مسرحى إلى نسخة عرض.
3 – ترجمة نصوص للعرض من لغات أخرى.
4 – مشرف على ورش الكتابة للكتاب المسرحيين وعلى كتابتهم لنص جديد.
5 – حلقة الوصل بين الكاتب والمخرج.

* الممثل الرسمى للجمهور فى الفرقة.
* كتابة ملاحظات البرنامج.
* كتابة البيانات عن الأهداف الفنية.
* محرر درامى.

ويحقق بعد ذلك – نيوتل – فى تمييزين، التمييز الأول بين دراماتورج الإنتاج أو العرض والمدير الأدبى، والتمييز الثانى بين عمل دراماتورج العرض فى العرض وعمله مع الجمهور، فيقول:

* غالبا ما يحدث تمييز بين دراماتورج العرض والمدير الأدبى، حيث إن:

1 – واجبات دراماتورج العرض تتصل بعرض بعينه.
2 – المدير الأدبى (أو دراماتورج الفرقة أو المقيم) يستمر عمله وواجباته داخل الفرقة والمسرح مشتملاً على مراجعات نقدية واختيار نصوص.. إلخ (كما ذكرنا أعلاه).

وهناك تمييز فى عمل ما أسميته دراماتورج العرض، فهو له عمله مع الفرقة:

1 – يتعامل مع الممثلين والإدارة وطاقم الإنتاج (كما ذكرنا أعلاه) وله عمله أيضاً مع الجمهور.
2 – مقابلة الجمهور؛ النقاش معهم فى ردهة المسرح، تقديم ملاحظات البرنامج وإرشادات العرض، مناقشات ما بعد العرض، الندوات.

* إن الدراماتورجيين أثناء عملهم الكتابى يخلفون توثيقات مفصلة عن العروض التى عملوا بها، وتعد هذه التوثيقات قيمة للغاية لمن يحاولون عمل أبحاث عن عرض ما. وأيضا المراجعات النقدية بالصحف (والتى يقوم بها الدراماتورجيون) غالباً ما تعد المصدر الوحيد والدائم للتوثيق.

عن موسوعة **Wikipedia**

مسرحنا
السنة الأولى - العدد التاسع - الاثنين 2007/9/10

نصوص مسرحية



ترجمة: نانسى سمير

مسرح الدقائق العشر

لم تعد مسرحيات الدقائق العشر بدعة، حيث أصبحت شكلاً معترفًا به من أشكال المسرح الذى حقق جماهيرية حول العالم.
فهذا الشكل يجبر الكُتاب المسرحيين على تحريك الأحداث بسرعة، وإحكام الحدث الدرامى، كما يسمح للممثلين بإظهار مواهبهم عند تمثيلهم أكثر من دور، ويُمكن الجمهور من الاستمتاع بعدة أنواع مسرحية فى جلسة واحدة. إنه يشبه «بوفيه» مسرحى

بناء مسرحية الدقائق العشر

مثل أى شكل آخر للدراما، يجب أن تقوم مسرحية العشر دقائق على بناء ما. والبناء التقليدى لمسرحية العشر دقائق يجب أن يكون على الشكل التالى:

من صفحة 1 إلى 2: وصف للعالم المحيط بالشخصية الرئيسية.

من صفحة 2 إلى 3: يحدث شىء يمثل خللاً فى العالم المحيط بالشخصية.

من صفحة 4 إلى 7: الشخصية تعانى من أجل إعادة التوازن لعالمها.

صفحة 8: بمجرد أن تقترب الشخصية من إعادة التوازن، يحدث شىء يعقد الأمور.

من صفحة 9 إلى10: تنجح الشخصية أو تفشل فى إعادة محاولتها لإحلال التوازن.

وعمومًا، فإن التأليف المسرحى ليس علمًا جامدًا، وهناك عدة أنواع من البناءات التى يمكن الاعتماد عليها فى المسرحية. مثل «البناء الخرافى» الذى وضعه «كريستوفر فوجلر» فى «رحلة مؤلف».

وإذا لم تكن تفضل أى بناء مسرحى موجود، فيمكنك أن تصنع بناءك الخاص! ولكن تأكد من وجود نوع من البناء فى مسرحيتك، لأنك إن لم تفعل، سوف تكون مسرحيتك مبهمة وغير محددة، ولن نشعر نحن (الجمهور) بالثقة فى المؤلف ليأخذنا فى رحلة ذات معنى.

12 قاعدة لكتابة مسرحية العشر دقائق

1- ابتعد عن الإسهاب: انتقل بسرعة فى روايتك. هذه السرعة تجعل المسرحية مثل لغز يحاول الجمهور حله ويسمح له باللعب معك. وتذكر.. نحن مغرمون بالمجهول!

2- يجب أن ترتبط كل التفاصيل بعقدة المسرحية: لديك عشر دقائق، وليس هناك وقت لأى شىء دخيل. لا شىء عشوائى (رغم أنه لأول وهلة يمكن أن يظهر كذلك!). فإذا كنت تكتب مسرحية عن الكلاب. ترتفع الستارة، وتجد على المسرح مجرد عظمة.

3- حدد ما تدور حوله مسرحيتك واكتبه بلغة مجازية: و سوف يمنح ذلك مسرحيتك وحدة بنائية، أكثر من أى شىء آخر.

4- الشخصيات تتحدث لكى تصل إلى ما تريده: كل الشخصيات لديها أحلام. هذه الأحلام هى ما تجعل كلاً منهم مميزًا. هل هى شخصيات متحققة؟ أم لم تتحقق؟ كيف ينظرون إلى أنفسهم؟

5- يجب أن تفقد الشخصية توازنها بطريقة ما: فالشخصيات تكون مبالغًا فيها فى بعض المشاهد. وضعيفة فى أخرى. فإذا لم يكن هناك تفاوت بين ما تقوله الشخصيات وبين ما تفعله. فربما لا يكون ما تكتبه مسرحًا.

6- لا تهدر الوقت فى الحديث عن شىء يمكن أن تعرضه: فالصورة أقوى من الكلمات!

7- كل عمل مسرحى عظيم يعتمد على نقطة اللاعودة: يعبر بطل الرواية الخط، ولا يمكنه العودة!

8- لا تجعل شخصياتك تعفو بسهولة: فلو فعلت، فإن كل ما مروا به لن يعنى شيئًا، ربما ينجون بحيواتهم، ولكن بشق الأنفس!

9- كل بطل يجب أن يقوم برحلة: ويجب أن ينهيها فى مكان مختلف تمامًا عن المكان الذى بدأها منه، ويجب أن تحدث أشياء كبرى، ليست أحداث الحياة اليومية مثل انسكاب القهوة أو إشعال السجائر، أحداث تؤثر فى الحياة، فإذا انتهى بطل مسرحيتك إلى نفس المكان الذى بدأ منه، فيجب أن يصل إلى هناك بعد أن يمر بالجحيم.

10- اكشف ماهو العالم الذى يحيط بمسرحيتك: فتلك هى النافذة التى تجعلنا ندخل إلى عالمك. اللعنة على بريخت! نريد أن نرتبط بالمسرحية!

11- تذكر أن لحظة الذروة هى التى تحدد نجاح الشخصية أو فشلها: فالجمهور يكافأ على اهتمامه، بأن يحصل على الجائزة الكبرى عندما يدخل اختبار مسرحية عظيمة فيكتشف نفسه.

12- جميع التفاصيل تجتمع معًا فى النهاية: (عُد للقاعدة رقم 2) بشكل أو بآخر، عدنا إلى «العظمة». دائمًا ما نصل إلى العظمة.



اللوحة للفنان فريتز ڤون هود

حالة رمادية .. «جانيت د.فار»

الشخصيات:

مارج: امرأة فى السادسة والستين من عمرها. بيضاء، أنيقة الملبس، من طبقة متوسطة.

راسل: شاب أمريكى من أصل أفريقى. فى الحادية والعشرين من عمره، يرتدى ملابس فضفاضة وكاب بيسبول.

المكـــــان:

غرفة صغيرة فى قسم شرطة. تشبه غرفة انتظار فى عيادة طبيب، ولكن ليست بنفس الراحة. وهناك صف من ستة مقاعد ومكتب مرتفع.

على المنضدة لوح للكتابة مثبت عليه أوراق وقلمٍ رصاص مربوط بحبل، كما يوجد أيضًا جرس مكتبى. وخلف المكتب كمبيوتر تظهر على شاشته كلمات: «من فضلك ابدأ البرنامج».

تجلس «مارج» فى المقعد الأوسط فى صف المقاعد، وتحل الكلمات المتقاطعة، لكى تشغل وقتها. وتضع حقيبتها على المقعد المجاور لها.

يدخل «راسل»، ينظر حوله ويشاهد شاشة الكمبيوتر، ثم يتحرك ليجد مكانًا يجلس فيه. ودون أن تنظر «مارج»، تنقل حقيبتها إلى الجانب الآخر وتتأكد من إغلاقها.

راسل: لقد رأيت ذلك.

مارج: عفوًا؟

راسل: لقد لمحتك.

مارج: إننى لا أعرفك؟

راسل: عندما دخلت، نقلت حقيبتك.

مارج: أرجوك. لا أريد أية مشاكل.

راسل: إننى لا..

مارج: لأنك لو كنت من مثيرى المشاكل، يمكننى أن أستدعى شخصًا ما.

راسل: لم أكن..

مارج: حسنًا إذن.

[سكون]

راسل: هل أجعلك عصبية؟

مارج: إننى حتى لا أعرفك؟

راسل: لا يهم. لكننى مازلتُ أثير عصبيتك.

مارج: انظر، كنت مشغولة بشىء ما، إذا لم يكن لديك مانع.

راسل: لماذا نقلت حقيبتك؟

مارج: كنت أبحث عن قطعة لبان.

[تبحث عن قطعة لبان]

راسل: هل يمكننى الحصول على قطعة؟

مارج: إنها بطعم الفواكة.

راسل: إنها المفضلة لدى.

مارج: ليس معى سوى قطعة واحدة.

راسل: هل يمكننى الحصول على نصفها؟

مارج: إنك تضايقنى.

راسل: حسنًا، إننى لا أثير عصبيتك، ولكننى أضايقك؟

مارج: إننى فقط لست فى مزاج يسمح.. بالمحادثة.

راسل: كنت أعتقد أنه شىء آخر.

مارج: مادمت تعتقد ذلك.

[مارج تعود إلى أوراقها]

راسل: عندما دخلتُ من ذلك الباب فكرتِ أنتِ أننى: نصاب، قاتل، أو سارق حقائب.

مارج: لم أفكر بشىء.

راسل: ولكنك نقلت حقيبتك.

مارج: كنت أريد أن أبدو مهذبة بأن أفسح مكانًا. كنت سأفعل ذلك لأى شخص.

راسل: إننى لا أصدق ذلك.

مارج: حقًا لا يعنينى إذا كنت تصدق أم لا. ولكن هذا هو السبب.

راسل: هناك خمسة مقاعد خالية كان يمكننى الجلوس عليها.

مارج: حسنًا. [مادام ذلك يرضيه] عندك حق.

راسل: إلا إذا كنت تريديننى أن أجلس على المقعد المجاور لك.

مارج: اجلس فيه إذا كنت تود ذلك.

[كان راسل يجلس على أبعد مقعد عنها].

راسل: هذا المقعد جاف جدًا.

[ينتقل إلى ثالث مقعد بجوارها].

راسل: لا. ليس مريحًا أيضًا.

[يتحرك عبر مقعدين]

راسل: اللعنة على قلة الراحة!

[يجلس على المقعد المجاور لها].

راسل: هل تسمحين بأن أجرب مقعدك؟ فهذا المقعد غير مريح أيضًا. ماذا لو جعلتنى أجلس فوق ركبتيك؟

[تذهب مارج إلى المكتب وتدق الجرس].

راسل: انتظرى، انتظرى ياسيدتى! كنت أمزح. عودى واجلسى!

مارج: هل ستتركنى وشأنى؟ سوف أكون لطيفًا. سوف أجلس فى الخارج لو كان ذلك يسعدك.

[تجلس مارج بعيدًا عن راسل].

راسل: لماذا جئت إلى هنا؟

مارج: لماذا جئت أنت إلى هنا؟

راسل: جئت لأرى الضابط المكلف بمتابعتى.

مارج: حسنًا.

راسل: هل يضايقك ذلك؟

مارج: وتتعجب لماذا نقلت حقيبتى؟

راسل: ولكنى حينما دخلت لم تكونى تعرفين أننى آت لرؤية ضابط المتابعة. فقد رأيتنى فافترضت أننى مجرم.

مارج: لقد اتبعت غريزتى. وعندما تدق أحشاؤك أجراس الشعور بالخطر، فيجب أن تنصت لها. وما قلته توًا عن كونك مجرمًا هو بالضبط ما أخبرتنى به مشاعرى.

راسل: وهكذا نقلت حقيبتك.

مارج: بالضبط.

راسل: هل تعلمين؟ أعتقد أننى لم أعد أستطيع الذهاب إلى أى مكان. فهذا بالضرورة ما يجعل الناس يعبرون الشارع عندما يروننى قادمًا. إنها مثل عضو زائد لا يخبرك أحد بوجوده إلا بعد مرور الوقت. عندما تعود إلى المنزل بعد اكتشاف أنك نسيت وضع العطر، ثم تتعجب لماذا بحق الجحيم لم يخبرك أحد به. شكرًا لك. شكرًا لأنك جعلتنى أعرف أنك تستطيعين بالرؤية أو الإحساس- عبر غريزتك- بالمجرم المرسوم على وجهى.

مارج: إننى متأكدة أنك ترتدى ثيابًا أفضل، وهذا يمكنه مساعدتك أيضًا.

راسل: ربما عندما أسرق بعض المال. أحصل على بدلة أو شىء ما..

مارج: اعتن بمظهرك قليلاً.

راسل: بالطبع. شكرًا. لقد ساعدتنى بالفعل على... ما اسمك؟

مارج: لماذا تريد أن تعرف اسمى؟

راسل: حسنًا، لا يمكننى أن أخبر جميع أصدقائى المجرمين أن سيدة لطيفة ساعدتنى. أحب أن أربط اسمًا بوجه.

مارج: لا أعتقد أنك بحاجة لمعرفة اسمى.

راسل: دعك من هذا.

مارج: هل لو أخبرتك.. تتركنى وشأنى؟

راسل: أقسم على هذا!

مارج: شيلا.

راسل: ماذا؟

مارج: هذا اسمى. شيلا.

راسل: حسنًا. [يسكت] ولكنها خطيئة أن تكذب.

مارج: أعلم ذلك.

راسل: الكذب يجعلك تشعرين شعورًا جيدًا.

مارج: مَن قال إننى كاذبة؟

راسل: لا تبدين شيلا. شيلا اسم لسيدة صغيرة جميلة.

مارج: شكرًا لك.

راسل: لا، لا، لا، لا تأخذى كلامى على هذا المحمل. ولكنك لست شيلا.

مارج: تحصل على اسم عند مولدك وتحتفظ به طوال حياتك.حتى المرأة الجميلة الصغيرة التى سميت باسم شيلا تشيخ مع الوقت.

راسل: نعم، ولكنها لا تشيخ لتصبح على شاكلتك.

مارج: كيف تعرف إذا كان ذلك اسم الشخص أم لا.

راسل: ولكنك قلت إننى أبدو كمجرم.

مارج: لم أقل ذلك.

راسل: ألم تعترفى الآن بأننى أبدو كمجرم، وأنك شعرت بذلك بغريزتك. وكنت محقة، أليس كذلك؟

مارج: دعنا ننتهى من هذا،حسنًا؟

راسل: شيلا؟

[لا ترد عليه]

راسل: هاى، شيلا، هذا اسمك أليس كذلك؟

مارج: نعم.

راسل: لدقيقة، ظننت أنك لا تعلمين؟

مارج: أعلم ماذا؟

راسل: لم أكن صادقًا معك منذ دقائق.

مارج: حقًا.

راسل: لست هنا لأرى ضابط المتابعة.

مارج: هذا لطيف.

راسل: ليس لى حتى سجل فى البوليس.

لوحة للفنان جوزيف إسرائيل

مارج: جيد.

راسل: لم أعد أبدو كمجرم.

مارج: حسنًا، فى أى شىء آخر كان يفترض بى أن أفكر؟

راسل: لماذا؟

مارج: لماذا ماذا؟

راسل: لماذا افترضت أننى مجرم؟ هل له علاقة بهذا؟

[يشير إلى علامة على يده].

مارج: يدك؟

راسل: لا. اقتربى. انظرى. هنا. أترين؟

[مارج تقترب أكثر من يده، يعتريها الفضول. وعندما تقترب تمامًا يجمع كفه على شكل قبضة].

مارج: إننى لا أرى شيئًا.

راسل: غاية فى السهولة. (يشير إلى قبضته) أسود. (يشير إلى وجهها) وأبيض.

[فترة سكون طويلة، وعندما تستعد مارج للكلام، يتحرك راسل إلى المكتب، ينحنى عليها، وينظر حوله].

مارج: لم أر أحدًا خلف هذا المكتب من فترة. أخبرونى أن أنتظر.

راسل: الإنسان، وهذه هى المشكلة، دائمًا مثل الحكومة. تجعلك تنتظرين مادامت تود ذلك. مادمت لا تفعلين شيئًا خاطئًا، عندها يتفحصونك بميكروسكوب. لا أستطيع الانتظار طوال اليوم. **(يدق الجرس)** هاى! هل يوجد أحد هناك؟

مارج: ربما أفضل شىء هو الانتظار والصمت.

راسل: إننى هنا أثناء ساعة الغداء، يا رجل! **(يتحدث إلى نفسه)** لا أستطيع أن أعود متأخرًا إلى العمل، سوف يقتلوننى.

مارج: أين تعمل؟

راسل: عفوًا؟

مارج: عملك. أين يجب أن تذهب؟

راسل: فهمت. (يسكت) لدى عمل. وعلى ذلك يمكنك التحدث معى، الآن.

مارج: إننى فقط أتساءل عن المسافة التى يجب أن تمشيها.

راسل: لقد جئت إلى هنا أقود سيارتى. يا الله، ياسيدتى! نحن الليبراليين لدينا سيارات أيضاً، كما تعلمين. ربما ليست جميلة مثلك ولكنها على الأقل تنقلنى من النقضة «أ» إلى النقطة «ب»، وقد اشتريتها بمال حصلت عليه بعد عمل شاق.

مارج: لا أقصد..

راسل: لا تقصدين، لا تخبرينى أنك لا تقصدين. ربما أكون أصغر منك على الأقل بخمس وأربعين سنة ولكننى لست غبيًا! وأعلم ماذا قصدت.

مارج: أرجوك، لا تكن حساسًا، أنا..

راسل: ماذا. هل أنا مخطىء؟ هل قفزت إلى استنتاجات بشأن ما قلته لتوك؟ هل فهمتك خطأ؟

مارج: نعم!

راسل: (هادئًا، ومباشرًا، ومتوجهًا نحو الهدف) الآن تعلمين كيف يكون ذلك الشعور.

مارج: لا أعرف ماذا تحاول أن تثبت.

راسل: لقد افترضت أشياء عنك مثلما افترضت أشياء عنى منذ أن دخلت من ذلك الباب، لم أحاول أن أغير طريقة تفكيرك، إننى فقط أحاول أن أوضح لك كيف تسير الأمور. لم تكونى لتقولى ذلك لو كانت امرأة بيضاء عجوز تجلس بجانبك بدلاً منى لأنك لن تغيرى الموضوع وسوف تتحدثين عن التهاب المفاصل الذى تعانين منه أو أيًا كان ما تقومين به. إنك بالتأكيد لم تكونى لتخرجى من جلدك مثلما فعلت عندما دخلت هنا.

مارج: هل يسعدك لو أعطيتك وصفتى للشواء؟

راسل: يا للهول!

مارج: لم أكن لأعطى أحدًا هذه الوصفة. ولا حتى شقيقتى. السر فى التوابل.

راسل: دعك من هذا.

مارج: لقد قلت «إن هذا ما نفعله» وعليه فقد قمت به.

راسل: إننى فقط أقول إنك لن تكونى متحفظة هكذا لو كنت شخصًا آخر.

مارج: متحفظة! السبب فى أننى متحفظة ليس له علاقة بمن تكون.

راسل: لا تزعجى نفسك بالاعتذار لى. لست مضطرة أن تتحدثى معى أو تثقى أننى لن آخذ شيئًا يخصك. إذا كان هذا ما تعتقدين أنه ما يجب أن تسير عليه الأمور.

مارج: إننى لا أثق بأى أحد الآن! **(تسكت، تنفس بصعوبة)** فى مكان ما بين هنا وشارع الثلاثين فقدت حافظتى. الأمر المحزن أنه كان بها كثير من المال هذا بخلاف رخصة القيادة وصور أحفادى. إننى غير مهتمة بالمال. ولكننى فى الحقيقة نزعجة من وجود شخص ما يعرف شخصيتى ومع ذلك لا يريد أن يريحنى. لقد جئت إلى هنا لأتقدم بشكوى على أمل أن أجد شخصًا يكون أمينًا بما فيه الكفاية لـ.... فيما أفكر؟ لقد أضعت نصف يومى هنا من أجل فرصة واحدة لأجد شخصًا أمينًا مازال موجودًا فى هذا العالم.

راسل: آسف. أنا متأكد أن شخصًا ما سيجده.

مارج: أوه، إننى متأكدة أن شخصًا ما قد وجدها الآن وهو يقضى وقتًا ممتعًا فى استخدام بطاقة الائتمان. لا أعلم لماذا أضيع وقتى.

(مارج تقوم لتنصرف).

راسل: هاى، شيلا. لماذا لا تنتظرين عدة دقائق أخرى؟ إننى متأكد أننا لو قمنا ببعض الضوضاء، سوف يأتى شخص ما لمساعدتنا.

(مارج تتوقف).

مارج: هل يمكننى أن أخبرك بشىء.

راسل: بالطبع. (يسكت) ما هو؟

مارج: لقد كشفتنى.

راسل: لا يا عزيزتى.. أعنى، لم أكن أعلم.

مارج: اسمى.. ليس شيلا.

راسل: حسنا، ماذا تتوقعين؟ حقيقة؟ لأننى مقتنع أنك..

مارج: لا تكن ساخرًا، إنه فى الواقع.

راسل: مارج.

مارج: ماذا، كيف؟

راسل: إنك تبدين لى مارج.

مارج: **(بتعجب)** إنك جيد فى ذلك.

راسل: وهو ما يظهر فى رخصتك.

[ينحنى على جيبه ويسحب حافظة نسائية]

راسل: خذى.

مارج: أنت، أين؟

راسل: حاولت الاتصال، ولكن لم يكن أحد يرد.

(تفتح مارج حافظتها).

راسل: يمكنك أن تفحصيها إذا شئت. لم آخذ شيئًا.

مارج: تعال هنا.

راسل: سيدتى. لم آخذ شيئًا منها! لقد وجدتها كما هى..

(مارج تخرج صورة وتعرضها على راسل)

مارج: هذه حفيدتى. هذه شيلا.

راسل: (يبتسم) إنها جميلة. يمكننى أن ألحظ التشابه.

مارج: (تدق بقدمها- تنهض) حسنًا، لا فائدة من الانتظار هنا مادمت لست مضطرة، كما أنك يجب أن تعود إلى العمل. ويستحسن أن تمحو اسمك من تلك القائمة. فإنك لا تريد لموظف حكومى أن يبذل مجهودًا كبيرًا فى النداء.

راسل: يجب أن يفعلوا شيئًا.

(مارج تخرج دون حقيبتها التى تركتها على المقعد. يتحرك راسل نحو الأوراق المثبتة على لوح ويشطب اسمه. ثم يلتف، ويسرع نحو الحقيبة ويمسك بها).

راسل: هاى. مارج. لقد نسيت..

مارج: لقد نسيت..

راسل ومارج: (فى آن واحد) الحقيبة.

مارج: (تأخذ حقيبتها) شكرًا لك.

«تُطفأ الأضواء»

● المخرج تامر رجب يقوم حاليا بإجراء بروفات العرض المسرحى «ثورة الموتى» لتقديمه فى إطار تكريم المخرج الراحل «حسن عبده» والذى تقرر إطلاق اسمه على قاعة المسرح بقصر ثقافة 6 أكتوبر بالجيزة، «ثورة الموتى» كان قد أخرجها حسن عبده، ويتولى تامر رجب مسئولية إعادة تقديمها مرة أخرى بنفس الرؤية الإخراجية.

سور الكتب

الإخراج المسرحى فن.. مش لعبة!!

■ الكتاب : جماليات فن الإخراج
■ تأليف: زيجمونت هبنر
■ ترجمة: د. هناء عبد الفتاح
■ الهيئة المصرية العامة للكتاب (1992)

معظم الكتب التى تتحدث عن الفن – أى فن – تهتم بالتنظير فى محاولة لوضع قواعد وأسس لممارسات سابقة، ولم يبعد هذا الكتاب «جماليات فن الإخراج» كما لم يبعد مؤلفه المخرج زيجمونت هبنر، عن هذا التوجه فهو يهدف إلى التنظير للإخراج عن طريق تجميع آراء المخرجين الكبار أمثال ستانسلافسكى، بريخت، بيتر بروك، جوفييه، وغيرهم، إضافة إلى آرائه بالطبع.

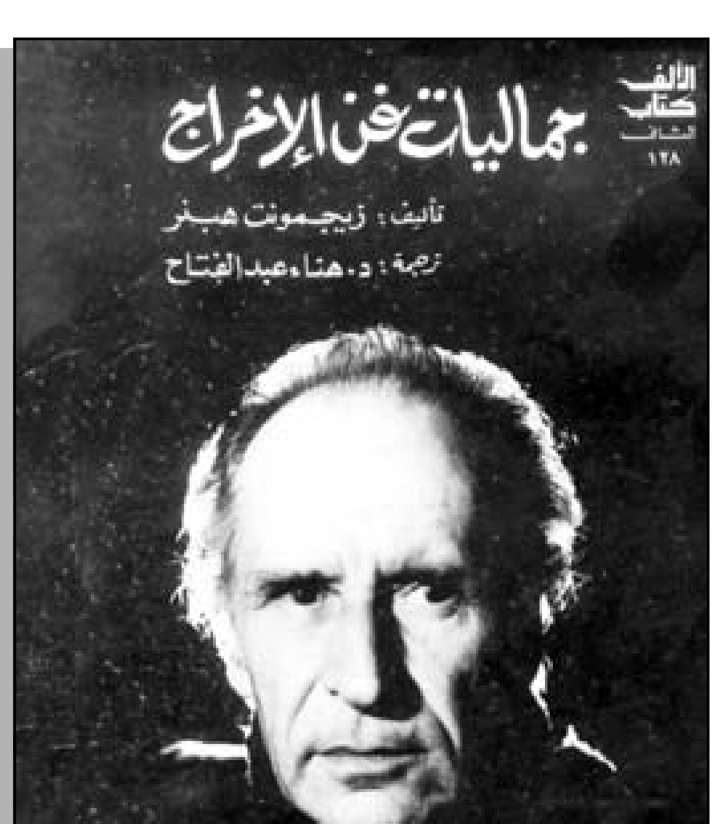
وبعيداً عن الفصول التى تتحدث عن ماهية الإخراج والتطور التاريخى لهذه المهنة فإن لب الكتاب يعالج دور المخرج فى قراءة النص الدرامى ثم اختيار من يجسده من ممثلين، وأخيراً توجيه الممثلين لتجسيد رؤية المخرج على خشبة المسرح.

ويدور هذا كله فى ثلاثة فصول هى: المخرج يقرأ النص، المخرج يوزع الأدوار، المخرج يدير بروفة.

1 – المخرج يقرأ النص

يورد زيجمونت فى مقدمة هذا الفصل مقولة سترندبيرج «قراءة النص المسرحى إنما هى بمثابة قراءة لنوتة موسيقية فهى مهارة صعبة ولا أعرف كثيرين لديهم قدرة السيطرة عليها» إن فهم المخرج للنص المسرحى معناه أن يرى ويتخيل بنفسه الصورة المسرحية للنص الأدبى ولابد للمخرج أن يعثر داخل النص على ما يخصب خياله ويوقظ تفكيره وأيضا ما يتوافق مع رسالته الفكرية ونظرته للعالم، حينها يستطيع أن يضيف إليه رؤيته الخاصة، ويبين زيجمونت أن النص هو إبداع مبدع آخر – المؤلف – وينبغى أن يكون المخرج أكثر النقاد صراحة وموضوعية فيضع قائمة بمزايا النص ونواقصه.

ولأن مرحلة القراءة هى اختيار وبحث عن إجابات عن أسئلة ملحة من قبيل: لماذا؟ ولأى شىء؟ ولمن؟ يركز زيجمونت على أن كل إجابة ينبغى أن تحتوى على معنى واحد فقط وليس معنيين، (ولعل هذا أحد عيوب بعض المخرجين ممن يترددون بين معنيين لإجابة واحدة) المخرج لا يأخذ النص كما هو بل يقوم ببعض الحذف منه، لذا يحذر زيجمونت من خطأ التعرف على النص بشكل متسرع فيصبح الحذف تشويهاً له، أو أن يبادر المخرج إلى حذف ما لا يفهمه من النص، ويستعين زيجمونت بمقولة المخرج البولندى سفينارسكى: «لا يمكن أن أحذف نصاً لا أفهمه، إننى إذا حذفت



فى النص لمجرد الحذف لن أفهمه على الإطلاق» مؤكداً – زيجمونت – أن عمليات الحذف غير الواعية قد تدمر النص بسهولة.

ويتحدث زيجمونت عن حذف المخرجين لهوامش وملاحظات المؤلف فهم يعتبرونها تدخلاً فى عملهم ويطالب زيجمونت بأن يدرس المخرج هذه الملاحظات جيداً فهى مادة ثمينة تسمح بالدخول إلى هدف المؤلف مباشرة واستكشاف ما يرمى إليه.

ويورد زيجمونت مقولة لبريخت «إن كلمة الكاتب المبدع تصل إلى درجة التقديس إذا كانت كلمة حقيقية صادقة، لكن المسرح ليس خادماً للمؤلف بل هو خادم للمجتمع».

وعن الأكثر أهمية المخرج أم المؤلف يحدد المؤلف أن الأكثر أهمية هو الأقدر على فهم الفكرة وتلمسها والشعور بها، ولكن لكى يصل المخرج لفكرة النص لابد أن يعيد قراءته عدة مرات، ولا يكتفى بالقراءة الأولى، إن اللقاء الأول للمخرج مع النص – هكذا يقول زيجمونت – يولد انطباعا وقد يكون الانطباع الأول خاطئاً أو صحيحاً ولكن المطلوب من المخرج رؤية وليس انطباعاً، ورغم ذلك فستانسلافسكى يطالب بتدوين الانطباع الأول لأنه يحوى قدراً عاطفياً وشعورياً ليس ضئيلاً.

على أن النص أحياناً يستلزم القيام بأبحاث تاريخية وتراثية ولكن المعلومات الناتجة من البحث لا ينبغى أن تقدم فى شكل ثرثرة شكلية بل فى شكل تطبيقات فى العرض كالملابس، تسريحة الشعر..

2 – المخرج يوزع الأدوار

إن اختيار الممثلين لتمثيل شخصيات المسرحية إنما يشهد على فهم المخرج للمسرحية، وكذا يقرر المستوى الفنى للمسرحية أيضا.

ويحرص زيجمونت على تأكيد أن العبرة ليست فى اختيار ممثل جيد أو ردىء فهذه قضية محسومة ولكن أن يختار المخرج من بين الممثلين الجيدين من يصلح للدور ويجسد الرؤية، نقطة أخرى يثيرها زيجمونت وهى أنه لا يمكن استخراج شىء من الممثل ليس فيه، ولكن المخرجين المتمرسين يعمدون لاستخراج ما هو مختبئ فى الممثل ويصلون إليه بخبرتهم وحدسهم الكبيرين، فقد يكون الممثل غير قادر على اكتشاف نفسه، إن ذلك بالطبع لن يكون بفحص المخرج للممثل، فوقت البروفات دائما ضيق ولكنه – المخرج – يعمد إلى صدم ذاتية الممثل مع نفسية الدور، وإذا حدث هذا التصادم الإيجابى يخرج الدور برؤية مخالفة للشكل الخارجى، إن النقاد لحظتها سيقولون إن المخرج اكتشف الممثل اكتشافاً جديدا، لكن زيجمونت يرفض هذه المقولة ويطرح فى المقابل وجهة نظره المتمثلة فى أن المخرج وضع غشاءً كثيفاً على النظرة الأحادية التقليدية للجمهور تجاه هذا الممثل.

إن نظرة الجمهور الأحادية تجاه الممثل راجعة لكون الممثلين غالباً ما ينحصرون فى أدوار معينة، فى المسرح يدور الممثل حول نفسه فى تلك الأدوار المتخصصة، ولكن زيجمونت يرى أن أى محاولة للمخرج لتغيير تخصصية الممثل قد تجابه بالرفض ممن الجمهور، فمن اعتادوا رؤيته فى قوالب معينة وسيصعب حينها إقناع الجمهور برؤيته فى أدوار أخرى، لكنها مهمة المخرج، ويحذر زيجمونت من نمطية توزيع الأدوار، ويحرض المخرج على الوقوف تجاه هذه الظاهرة بشرط أن يكون مدركاً لإمكانيات الممثل جيداً وهو يوزعه على أدوار متباينة.

أمر آخر يتعلق بالنمطية وهو ما يصفه زيجمونت بخطورة تنميط الشخصيات وظهورها بقوالب حفظت بصرامة مثل شخصية العاهرة بألوانها الزاهية وملابسها المفتوحة وشخصية المثقف بنظارته وملابسه المهملة، خطورة ذلك – يوضح زيجمونت – أن المخرج يتطبع بهذه القوالب ويصممها لشخصياته وإن أراد تغيير تلك الأنماط المتوارثة لشخصياته فلابد أن يقنع الجمهور بما فعل.

ويتحدث عن تلك الأدوار الصغيرة التى تحدد غالباً نجاح العمل برمته ويروى أن جوته كان يضطر لتهديد النجوم كى يرضخوا ويقوموا بأدائها، إلا أنه يرفض الرضوخ لأنه سيؤدى إلى إهمال النجوم فى أدائهم لتلك الأدوار وينصح المخرج بإثبات أن هذا الدور الصغير يستحق الاهتمام والإثارة.

3 – المخرج يدير البروفة

فى هذا الفصل يتطرق زيجمونت إلى قضية حب الممارسة فى حد ذاتها وليس حب النتاج فقط، ويدلل زيجمونت بأقوال مخرجين كبار أمثال رينيه، بيترهال، على أن الحب للبروفات هو الذى يصنع مخرجاً ناجحاً، الشخص الذى يحب لحظات العمل الشاقة التى يتولد خلالها إبداعه هو فقط الجدير بوصف مخرج، إن عمل المخرج هو البروفات وحين يبدأ العرض يختفى جسمانياً.

يتحدث زيجمونت عن اضطرار المخرج أحيانا إلى تقديم تنازلات حتى يستطيع المثلون معه بإمكاناتهم تقديم ما خطط له على خشبة المسرح دون تعريضه لفضيحة، زيجمونت يقسم البروفة إلى مرحلتين : بروفة (الترابيزة) وبروفة (الحركة) ويتحدث عن كل مرحلة على حدة ففى مرحلة الترابيزة ينكر على بعض المخرجين إطالتها التى تصيب الممثلين بالملل ويورد قول جاك كوبوه «إن عملاً كهذا – بروفات الطاولة – ينبغى أن تستمر بالقدر الذى يكون فيه المخرج قادراً على إحيائها والممثلون على تحملها» إلا أنه يؤكد على أن يأخذ تحليل النص حقه. ويقول جان فيلار : «إذا لم يقم المخرج والممثلون بعدة قراءات للنص نفسه فإنهم دائما سيتعلقون بهامشية السطح» وقد كان فيلار كمخرج يطالب بقراءة النص من خمس عشرة إلى عشرين مرة.

وعن المرحلة الثانية (رسم المواقف المسرحية) فوق الخشبة يتحدث زيجمونت عن البروفة المبدعة التى ينبغى أن تكون بحثاً عن المعنى، وهو ينتقد أسلوب المخرج الذى يرسم الحركة فى بيته والمواقف الدرامية، ثم يقوم بفرضها على الممثل، ويصف أمثال هؤلاء بالحرفيين الذين يمنعون الممثل بتصرفهم هذا من إبداع دوره، إلا أن هذا لا يمنع من تفكير المخرج المسبق فى شكل اللوحات والمشاهد والفضاء المسرحى وإيجاد حلول للحركة داخله.

ويلفت زيجمونت النظر إلى أن وظيفة الحركة داخل المواقف الدرامية تغيرت من مجرد توزيع الممثلين فى شكل جمالى بحت، فطريقة التراجيدية الكلاسيكية التى تضع الممثلين فى شكل مثلثات محسوبة قد تغيرت واختفى تحريك المجاميع من المسرح واتجه للسينما، وأصبحت الحركة تحمل قيمًا تعبيرية وحقيقة داخلية، حتى أن بريخت اعتبر أن الحركة المسرحية لابد أن تكفى (بدون صوت) لفهم مجرى الأحداث والصراعات الجوهرية داخل المسرحية.

ولكن زيجمونت يضيف ملحوظة أن المادة الإخراجية هى «الفنانون» الذين يرتفع أداؤهم من مجرد كونه مستوى مهنياً عادياً إلى مستوى الإبداع والخلق.

لا يخلو الكتاب من انتقادات مرة للممثلين العاشقين لأنهم، عبيد ذواتهم، المتيقنون – بلا سبب – أن طرقهم المحفوظة ستحصل على النجاح المنشود، والذين يرفضون تغيير حركاتهم، كما ينتقد المخرج الذى يستعين بأصدقائه الممثلين كى يستطيع السيطرة عليهم ولا تتراجع سطوته أمام نجوميتهم الجارفة.

وذاك المخرج الذى يستثير حديث الممثلين لكى يثبت لهم أنهم لا يعرفون شيئاً، والذى يكون مستعداً لتغيير مفهومه الخاص ورؤيته الذاتية حتى لا يعترف برأى الآخرين وعلينا أن نتذكر – هكذا يقول زيجمونت – أن الإخراج ليس دائماً علاجاً لأمراض نفسية مركبة.

■ محمد عبد القادر

شيطان الحلم

سؤال التاريخ والشعر في ظل الحداثة المستوردة !

فى «شيطان الحلم» نحن أمام نص مسرحى «شعرى» فائز بجائزة مسابقة هيئة قصور الثقافة فى الإبداع المسرحى للنص الطويل لعام 2007، وهو أيضا الكتاب الشعرى الثانى لصاحبه ومبدعه لطفى عبد الفتاح



النص يضعنا أمام «كتلة» من الأسئلة المؤرقة : فى الشعر، فى المسرح، فى التاريخ، وأخيرا فى الوعى .. فى ظل مناخ متأزم يتأرجح بين الصحوات الدينية الشكلية والأصوليات التى تغرقنا فى بحور بلا قرار من الظلمات، سؤال الشعر، المسرح الشعرى خاصة : هل يوجد مسرح «شعرى» الآن ؟ بعد أمير الشعراء أحمد شوقى، وعزيز أباظة ، وعبد الرحمن الشرقاوى ، وصلاح عبد الصبور، وفاروق جويدة هل هناك مسرحيات يمكن إضافتها بعد مصرع كليوباترا، قيس ولبنى، الفتى مهران، ليلى والمجنون ، الوزير العاشق، دماء على أستار الكعبة .... ربما لأن المسرح الشعرى يتطلب فوق ما يتطلب الشعر : الحبكة ، الحدوتة، الحدث، أو ربما ملكات خاصة لا تتوافر لكثير من الشعراء فى ظل «حداثة» مستوردة، معلقة فى الفراغ، انقطعت عن الجذور ولم تصل القمة.

فى ظل هذا المناخ الشعرى/ الثقافى الجاثم، يحلق واحد من الشعراء – على استحياء – فى ثانى تجربة شعرية بعد ديوانه الأول «قاس يا بحر» بهذه المسرحية الشعرية «شيطان الحلم» ليخلق عالما شعريا خصبا، مختارا جزءا حساسا من حياة الدعوة الإسلامية، وهنا تأتى الإشكالية الثانية وهى: التاريخ..

لماذا يلجأ شاعر أو كاتب إلى التاريخ فى ظل سماوات مفتوحة، وفضائيات عربية وغير عربية، ربما هى أزمة حرية مازالت تحبو أو أزمة طوارئ دبّت. فى العمق رقيبا ذاتيا حاذفا أم أزمة حياة، أم أنها ليست أزمة على الإطلاق..

المهم هنا أن لطفى عبد الفتاح اختار منطقة شائكة فى التاريخ الإسلامى، أواخر عهد النبى – صلى الله عليه وسلم – حين بدأت الدعوة تؤتى ثمارها وتتمدد فى أنحاء الجزيرة العربية، وبدأ الحسد يأكل قلوب المرضى طالبى السلطة والمجد، وارتد كثير من الأطراف، فيما عرف بعد ذلك فى عهد الصديق أبى بكر – رضى الله عنه – بحروب الردة، ولعل أخطر المتنبئين «مسيلمة الكذاب» فى اليمامة، الذى قتله «وحشى» عتيق هند، قاتل حمزة بن عبد المطلب فى غزوة أحد. الأسود العنسى هو الشخصية التاريخية التى اختارها الشاعر لطفى عبد الفتاح ليلقى عليها ضوءًا إبداعيا يعرى حياته وشخصيته ونفسيته المفعمة بالكراهية والحقد والحسد وحب الذات، معتمدا المصادر التاريخية المعروفة خاصة د. محمد حسين هيكل فى كتابيه «حياة محمد» و «الصديق أبو بكر» .

من هو – إذن – الأسود العنسى ؟ هذا الكاهن الذى كان يعيش فى كهف حبَّان فى بلاد مذحج جنوب اليمن، يمارس الدجل والشعوذة، كاهنا للنار حيث بضاعة الفرس عباد النار رائجة، واليمن حينئذ يتولاه فارسى هو باذان من قبل كسرى الثانى / كسرى أبرويز آخر الأكاسرة، مما أفسح المجال للزرادشتية وغيرها من ديانات الفرس فى هذه البلاد، التى تناوب عليها الأحباش حلفاء الرومان والفرس وعرب الحجاز؛ فكانت مسرحا لديانات عدة فضلا عن الخرافات والعقائد الوثنية، هى إذن البيئة الأنسب لظهور هذا الوعى.

لقد أثار هذا الكاهن مدعى النبوة فى نفوس اليمنيين حفيظة دفينة ضد الأغراب؛ فأكل عقول البسطاء بمعسول الكلام الذى يدعيه على لسان جبريل «عليه السلام» كذبا وبهتانا أو على لسان شيطانه الذى يدعى أنه يطلعه على الغيب، ودعوته هؤلاء البسطاء والعامة والأعراب لإعادة مجد الأجداد الحميريين، مجد التبابعة وقحطان، فاستحوذ عليهم بحججه الباطلة، بأنه كما أن للحجاز نبيا ولليمامة نبيا، فاليمن ليس أقل من اليمامة والحجاز، فهو نبى اليمن بلا منازع، فاعتمل ذلك فى نفوسهم وأثار عصبيتهم فآزروه وانتصروا له ولعصبيتهم القبلية التى نجح فى تأجيجها وسهلت عليهم الردة عن الإسلام، فقد كانوا قريبى عهد به وقد أغراهم الأسود بملك عريض ومجد ومال...

أين كانت البداية؟

بدأت الأحداث فى العام السادس الهجرى فى مدينة صنعاء باليمن فى قصر بازان، بسبع عشرة شخصية رئيسية غير المجاميع والوصيفات والخدم والجنود والحراس والراوى الذى يظهر صوته فحسب، فى فصلين؛ الأول : يتكون من سبعة مشاهد، تبدأ ببداية انحسار إمبراطورية الفرس أمام الروم، ونبوءة الرسول – صلى الله عليه وسلم – بمقتل كسرى على يد ابنه ولى عهده شيراويه، ودخول العنسى قصر بازان لعلاج ابنه شهر من شيطان ألم به، وحقد الأسود عليهم واشتهائه الملك والأميرة آزاد زوجة شهر، وينتهى بادعاء الأسود العنسى النبوة.

الفصل الثانى يتضمن خمسة مشاهد، حيث يقتل العنسى شهر بن بازان ويستولى على ملكه وزوجته آزاد، ثم تتطور الأحداث ويقتل العنسى بأمر الرسول بيد فيروز الديلمى وخطة آزاد، فى حبكة سلسلة منطقية، عبر أحداث وشخصيات المسرحية وحوارات كاشفة، تفضح نفسية وعقلية وأهداف العنسى : الملك، الإمارة، القوة، آزاد، منذ دخل القصر أول مرة وهو يتطلع إليها بعيون كلها اشتهاء ورغبة.

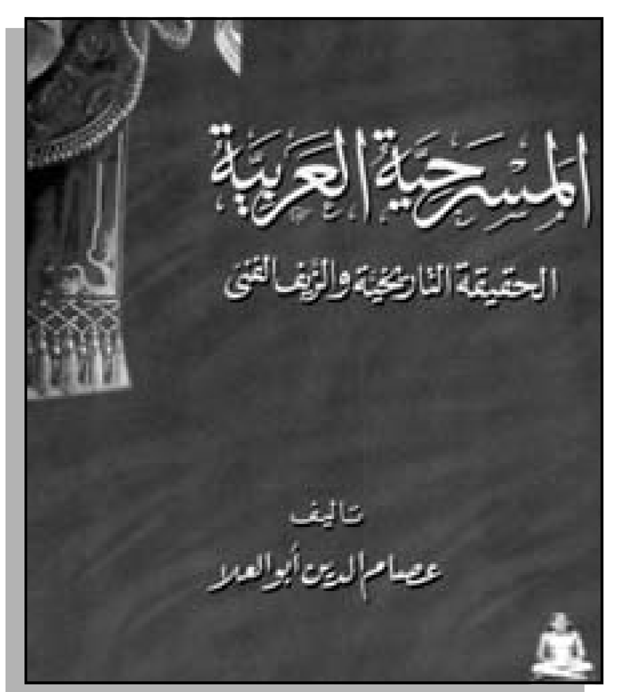
يدخل العنسى القصر بحيلة ويخرج منه بحيلة نسائية من آزاد التى تنتقم لزوجها الأمير شهر الذى أسلم، فترسم خطة تمكن فيروز الديلمى من قتله فى كهف غرفة مظلمة خارج القصر، مع أذان فجر جديد، ويطل الراوى فى مقدمة المسرح ليعلن مقتل العنسى وفرار الحرس وتحققت نبوءة النبى صلى الله عليه وسلم، حيث قال : قتل العنسى، قتله رجل مبارك من أهل بيت مباركين، فقال الصحابة من يا رسول الله، قال : قتله فيروز بن الديلمى. وأشرق صباح جديد وأسرع أحد الصحابة إلى المدينة ليجد الرسول إلى جوار ربه بعدما أخبرهم بموت الأسود، ومات الشيطان وحلمه وظلت الدعوة قائمة إلى يوم الدين، ويبقى محمد بن عبد الله خاتم الأنبياء والمرسلين صلى الله عليه وسلم.

محمود أبو عيشة

● تشكل نوادى المسرح حركة فنية مستقرة ذات ملامح واضحة بحيث يمكننا القول إنها أصبحت بمثابة الحركة الأم لتيارات مسرح الهواة.

حسن عبده

المسرحية العربية بين الحقيقة والزيف الفنى



هذا كتاب إشكالى بداية من عنوانه «المسرحية العربية.. الحقيقة التاريخية والزيف الفنى»، عنوان بهذا الاتساع يدخلنا مباشرة للسؤال وإقامة حوار مع «المصطلح» للتعرف على حدوده، فهل يناقش الكتاب «المسرحية»، أية مسرحية، وهل وضع صفة «العربية» بألف ولام التعريف يساعد على تغطية ومناقشة هذا البعد على اتساعه، وإذا فعل ذلك، فأى مدى زمنى تستجليه، ويجليها، وما هى تلك الحقيقة التاريخية التى تتواجه مع «الزيف الفنى»، هى أسئلة يثيرها كتاب د. عصام أبو العلا، الصادر عن مكتبة الأسرة هذا العام.

يهدف هذا الكتاب إلى محاولة اكتشاف ملامح مسرحنا العربى الشعبى وفهم ما تم من خطوات السابقين نحو إنشاء مسرح عربى خالص بالإفادة من تراثنا المسرحى الحقيقى فى إنشاء مسرح يعبر عن حقيقة همومنا بتقنيات جمالية نابعة من روح ذوقنا الخاص الذى يميزنا عن غيرنا من غير العرب.

ينقسم الكتاب إلى قسمين يتناول القسم الأول المسرح العربى كحقيقة تاريخية من خلال تقديم دراسة فى مسرح الأراجوز.

والأراجوز هو أحد الأشكال التى تنتمى لما يعرف باسم (مسرح العرائس) وهناك مجموعة من النصوص الدرامية الخاصة بمسرح الأراجوز، فى ذاكرة الملايين فهم يتوارثون هذه النصوص المسرحية جيلا وراء جيل.

ويحدد الكاتب الخصائص الدرامية التى يتسم بها مسرح الأراجوز من خلال عرض نص (الأراجوز والشحات) و(الأراجوز البربرى) وهذه الخصائص هى:

1 – الموضوع المعالج.
2 – تنميط الشخصيات.
3 – الإيحاء بالزمان والمكان.
4 – اللغة.
5 – الطابع اللهوى الساخر.
6 – الشخصيات المضافة وعنصر الصراع.

وطبيعة الأداء التمثيلى الذى يقوم به اللاعب فى مسرح الأراجوز أداء غير مباشر فى وجهته المرئية حيث يعتمد على الدمية، ومباشر فى وجهته المسموعة حيث صوت اللاعب، وهو يقوم على الإيحاء لا الإيهام.

وللمتفرج فى مسرح الأراجوز خصوصية يتميز بها عن المسرح الرسمى فهو يشارك فى اللعبة التمثيلية كأن يصفق أو يرد على إحدى الشخصيات المتكلمة أو يقيم حوارا معها.

كل هذا مباح فى ظل المسرح الشعبى الذى عاش منذ فترة طويلة، ولم تستطع فنون الغربيين التى وصلت إلى ثقافتنا أن تحطم عربة مسرح الأراجوز التى تجوب الضواحى.

وفى الفصل الثانى يعرض الكاتب الملامح العامة لمسرحنا القديم التى تميزه عن سواه من فنون المسرحية الأجنبية، ويطرح إشكالية الاستغناء عن مفهوم (الظواهر المسرحية العربية)، والتمسك بتعبير (المسرح العربى القديم) الذى يشترك مع كل أشكال المسرح العالمى فى الأسس التى ينهض عليها مفهوم الفن المسرحى بالدراسة.

ويتناول القسم الثانى من الكتاب دعوة يوسف إدريس (نحو مسرح مصرى) ومن خلال مسرحية (الفرافير) يحاول أن يجيب عن سؤال: هل استطاع يوسف إدريس أن يوفق بين ما كتبه نظريا وما أبدعه دراميأً؟ وذلك من خلال محورين أساسيين هما:

1 – قراءة تحليلية لمسرحية (الفرافير) ومحاولة البحث عن تنظير يوسف إدريس فى سياق البنية الدرامية المقترحة فى مسرحيته.

2 – مناقشة نتائج هذه القراءة للمسرحية مع ما توصل إليه الكاتب فى القسم الأول من الملامح العامة للمسرح العربى القديم، ليتوصل الكاتب إلى علاقة إنتاجه النظرى والإبداعى المقترح بأصول الفرجة المسرحية عند العرب، ويتوصل الكاتب إلى أن يوسف إدريس قدم تنظيرا لما يمكن أن تكون عليه المسرحية المصرية العربية الأصيلة ولكنه شذ عن هذا التنظير إلى دائرة مسرح لويجى بيرانديللو الغربى وذلك فى اعتماده على تقنية خلط الوهم بالحقيقة.

ويعرض الفصل الثانى لتجربة توفيق الحكيم فى «قالبنا المسرحى» وقد أراد أن يستحدث قالبا مسرحيا عربيا ولكنه أراد أن يسير على أرض جديدة لم يمهدها أحد من قبله، فقد عنى توفيق الحكيم فى قالبه المسرحى بأن يبسط روائع المسرح العالمى وذلك بإدماج بعض الشخصيات المنبثقة من شخصية الراوى الشعبى فابتكر الحاكى والمقلد والمداح، ولكن نتج عن تجربته هذه أن أفقد روائع المسرح العالمى مصداقية عالميتها كما أنه لم يبسطها.

وفى ختام الدراسة يدعو الكاتب إلى ضرورة النظر إلى طبيعة المتلقى فى كل فنوننا الشعبية لأنه سيد العرض، وضرورة رفع غطاء الزيف عن فننا المسرحى العربى، فنحن لنا طبيعة مختلفة عن طبيعة غيرنا من الغرب. وقبل أن تسعى إلى إنشاء مسرح عربى، ينبغى أولا أن ننشىء متفرجاً عربيا، معتزا بهويته وعاداته وتقاليده العربية الخالصة.

عواطف سيد أحمد

السورى محمد سويد.. قاده «البسكويت» للمسرح



الممثل السورى الشاب محمد سويد، اختاره أحد أصدقاء والده ليقدم إعلاناً عن «البسكويت» وبعد أن اجتاز الاختبار بنجاح، وتم الاتفاق على كل شيء، جاءوا بشاب آخر (مسنود) ليقدم الإعلان بدلاً منه، وهو مافجر لديه روح التحدى، وجعله يقرر أن يكون ممثلاً، بل ممثلاً ناجحاً أيضاً، ومن يومها لم يغادر «محمد» خشبة المسرح، حيث ضمه والده المنتج «أسامة سويد» إلى فرقته الخاصة، ليلعب أول أدواره سنة 1999 فى مسرحية (ساعة نحس حلوة) ويشعر بتجاوب الجمهور معه، ويدفعه التصفيق إلى محبة المسرح والتمسك به، فيقدم بعد ذلك عدداً من العروض الناجحة منها «عرب طنه ورنه، فرح فرحين، مواهب للبيع، خبر ع الباب يا شباب، هالبلد بلدنا، مجانين ع الهوى»، ويقوم بالتمثيل فى مسرح الطفل التابع لوزارة الثقافة.

فيقدم «الأصدقاء وسلاحف النينجا»، و«فتى الأدغال»، و«سندباد ملك البحار»، و«نقطة مى»، و«آليس فى بلاد العجائب»، والأخيرة من إخراجه أيضاً.

تتلمذ على يد المخرج السورى صبرى الملط، وتعلم على يديه أصول التمثيل، وكيفية الوقوف على خشبة المسرح وعمل معه كمساعد مخرج فى الكثير من العروض حتى استقام عوده وبدأ يمارس الإخراج لمسرح الطفل.

كلمات الإعجاب التى نالها من نجوم المسرح السورى: أندريه سكاف، وأبو عنتر، ومروان قنوع، شجعته على الاستمرار والتجويد، واعتبر أن كل كلمة قالولها فى حقه وساماً على صدره، يحب عادل إمام، ويجيد تقليده، ويعتبر نفسه تلميذاً فى مدرسته، فهو يقوم بإضحاك الآخرين دون أن يضحك هو، كما يعتبر دريد لحام مثلاً أعلى لكل الفنانين السوريين... يتمنى محمد سويد أن يصبح وضع المسرح السورى أفضل مما هو عليه حتى يستطيع تقديم كل ما لديه، ويرى أن مشكلة المسرح السورى تكمن فى هجرة النجوم إلى التليفزيون بسبب العائد المادى الكبير الذى لا يحققه المسرح لهم... قدم سويد للتليفزيون عدداً من الأعمال منها «مرزوق على جميع الجبهات» من إخراج هشام شربجتى و«حكاية وكليب» للمخرج هيثم الشبلى، و«كل شىء ماشى» مع المخرجين سالم الكردى، وفادى غازى، وللتليفزيون أيضا، يقوم الآن بتصوير فوازير «ألوان وبلدان» التى يعرضها التليفزيون السورى فى رمضان المقبل من إخراج حسان حمدان... محمد سويد يرفض الابتذال ويرى أن ما يقدمه ينتمى إلى المسرح الشعبى الكوميدى الذى يعرض لهموم ومشكلات المواطن السورى وهو ما تتبناه فرقة القطاع الخاص التى يعمل بها.

محمود الحلوانى

أمينة.. كل الطرق تؤدى إلى المسرح

الموهبة التى تمتاز بروح تلقائية بسيطة، وقوة الإرادة، مع الدراسة والثقافة المتعمقة، ذلك ما تتمتع به أمينة عز العرب، التى تعيدك ببساطتها فى الأداء إلى زمن الفن الجميل.

تخرجت أمينة فى شعبة التمثيل والإخراج، قسم علوم المسرح جامعة حلوان، ولا تكتفى بذلك، بل تنتوى التقدم لمعهد السينما لدراسة المونتاج، ذلك بعد أن تنتهى من بروفات عرض «الموقف الثالث» المنتظر عرضه قريباً.

ترى أمينة عز العرب أن على الفنان أن يطرق كل الأبواب الفنية الممكنة من مسرح لتليفزيون وسينما حتى تكتمل أدواته الفنية ويتبلور وعيه ويتسع، حيث تكمل هذه الفنون بعضها بعضا . عملت أمينة كمساعد إخراج فى بداية ارتباطها بالحياة العملية الفنية، فاكتشفت عالم الكواليس، مما جعلها تضع يدها على الفارق الشاسع بين دراستها الأكاديمية، ومجال العمل الحقيقى فى المسرح.

كانت تجربتها الأولى مع المخرج الشاب محمد أبو السعود كمساعد مخرج فى عرض «البلكونة» والتى شاركت فيه أيضا بالتمثيل، وكانت تجربتها الثانية مع نفس المخرج فى عرض (أحلام شقية) الذى عرض فى الدورة الأولى للمهرجان القومى للمسرح. شاركت فى ورشة بمسرح الهناجر مع المخرج التونسى عز الدين جنون وقدمت من خلالها عرض (فلنتكلم بهدوء) كما اشتركت فى مهرجان ساقية الصاوى للتمثيل الصامت بنفس العرض، وحصلت عن دورها فيه على جائزة أحسن ممثلة، كما فاز العرض بعدة جوائز، كأفضل عرض مسرحى، وأفضل موسيقى، وأفضل ممثل، كذلك شاركت فى ورشة مع المخرج البريطانى تيم سابل.

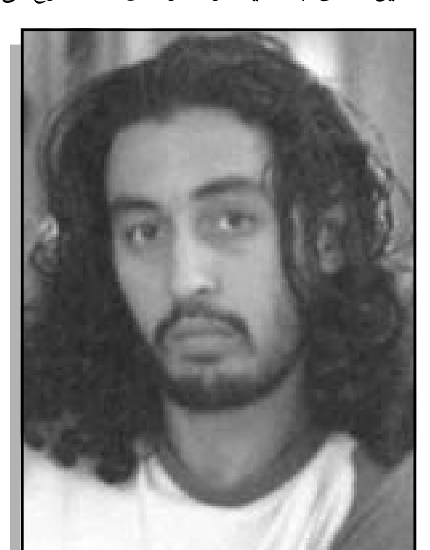
ومن حين لآخر تعود أمينة عز العرب للعبتها المفضلة وهى الإخراج، فنراها مساعدة إخراج مع شادى سرور فى عرض «إكليل الغار» الذى فاز بأفضل عرض مسرحى فى المهرجان القومى الأخير، ولأنها متعددة المواهب فقد قامت بتنفيذ الموسيقى إلى جوار عملها كمساعد مخرج مع طارق الدويرى فى «الموقف الثالث».

أمينة عز العرب تتمنى أن تخوض تجربة الإخراج، وتقول إنها بالفعل ستخوض هذه التجربة وقد اختارت نص «أغنية الوداع» لتشيكوف لتقوم بإخراجه.

أميرة الوكيل

الرقص دراما.. ومهارة التقاط الصورة أول الإخراج واسألوا شريف المرسى

ترك شريف المرسى الدراسة بكلية السياحة والفنادق واتجه عام 2002 إلى ورشة فنية كانت مقامة ببيت السحيمى لمدة 6 شهور برئاسة أحمد طه كانت تشمل تعليم فنون «الأداء والإخراج والموسيقى و....» انطلق بعدها شريف المرسى وهو يضع قدميه على بداية سلم الإخراج ليقدم تجربته الإخراجية الأولى « اسطبل عنتر» والتابع لأكاديمية مصر للعلوم والتكنولوجيا ليشارك به فى مهرجان الجامعات الخاصة ؛ التقى بعده بالمخرج محمد شفيق الذى جعله يشارك كراقص لا كمخرج فى عرض «على الترابيزة مع فاجنر» وكان عرضاً من عروض الرقص المسرحى الحديث وبعدها قرر شريف أنه لن يكون راقصاً إلا مع محمد شفيق ولابد أن يكون مخرجاً محترفاً، فعمل بمجال الفيديو آرت والتصوير الفوتوغرافى، وأنشأ استوديو صغيرا للمونتاج، فهو يرى أن فنون الصورة ومهارة التقاط اللحظة المناسبة فى الحياة هى صلب العملية الإخراجية الخلاقة.



كون شريف المرسى فرقة سماها «كاسكتا» ثم تغير اسمها إلى «فرقة استوديو سيزار» حيث كان أول عروضها « واو حرف جر» والذى كان معداً كمسرحية كلاسيكية ثم حوله شريف إلى عرض رقص مسرحى حديث وتقدم به فى أول مهرجان للرقص الحديث عام 2005 وعرض كذلك فى مهرجان الشباب المبدع بالمركز الثقافى الفرنسى، وبعده قدم عرض «أوزوريس » فى مهرجان التاون هاوس وكان عرضاً من عروض المسرح الطقسى، أما آخر عرض للفرقة فهو « حلم روائى قصير» وهو مكون من أربع أغانٍ كتبها ميدو زهير وغناء محمد عبده ورانيا شعلان وعادل ميخه، وقد شارك به فى مهرجان الرقص المسرحى الحديث لهذا العام.

يؤمن شريف بأن الرقص إذا لم يقدم دراما فهو غير مفيد فحركة الجسد دراما تقدم لنا رسائل تحمل أعمق المعانى.

شريف يحاول حالياً المشاركة بعرض «مساحة فى الفراغ» فى المهرجان التجريبى للسنة الحالية.

هبة بركات



أبو ملوك: أبو الإخلاص للمسرح ولو مجانا

مصطفى محمد محمود عثمان.. كرر الاسم مرة أخرى لأنك فى الغالب لم تسمع به من قبل حتى لو كنت من أبناء بنى سويف، ربما ساعدك على حفظه اسم الشهرة «أبو ملوك».. فهكذا يناديه أصدقاؤه وزملاؤه فى مسرح بيت ثقافة إهناسيا، المسرح الذى ظل مصطفى القاسم المشترك فى كل أعماله.

مصطفى لا يهتم إذا ما كنت تعرف اسمه أو لا تعرفه، فاهتمامه الأول والأخير هو المسرح، ومثلما هو «أبو ملوك» هو أبو الإخلاص للمسرح والتفانى فى العمل.. يتذكر مصطفى – وهو فى بدايات العقد الرابع من عمره – كيف بدأ اهتمامه بالمسرح فى المسرح المدرسى منذ أن كان فى الصف الثانى الإعدادى، 1978م، ويتذكر اسم المسرحية التى كانت خطوته الأولى: «صلاح الدين».. ويتذكر جيدا كيف حصل على المركز الأول فى التمثيل ويتذكر بالتفصيل كيف كانت جائزته، إقامه فى معسكر ببورسعيد للطلاب المتفوقين فى «التربية المسرحية» تحت إشراف الفنان سيد الملاح والفنانة فاطمة مظهر، والمخرج أحمد شوقى قاسم مدير التربية المسرحية، اتجه مصطفى بعدها ليشارك فى عروض فرقة طلائع مركز الشباب بإهناسيا المدينة، ومنذ عام 1982، وهو لا يغيب عن أى عرض لبيت ثقافة إهناسيا حتى 2007، ثم انتقل إلى الفرقة القومية المسرحية بقصر ثقافة بنى سويف.

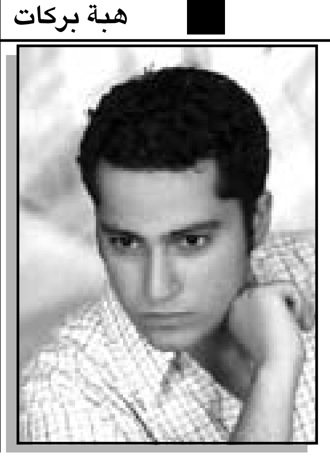
السجل المسرحى لمصطفى (أبو ملوك) سجل متنوع، ما بين التمثيل، والإخراج، والتأليف، كممثل قام ببطولة «عروسة القمح» إخراج بهائى الميرغنى، و«حفلة على الخازوق» إخراج فوزى المليجى، و«البيانولا» أخرجها محمد وردة، و«إيزيس» إخراج محمود الشوربجى، و«حكاية فلاح إهناسيا» إخراج همام تمام، و«ساعة واحدة» إخراج أحمد سيد، ومع فرقة بنى سويف شارك فى «سعدون المجنون» للينين الرملى، إخراج أحمد البنهاوى، وكمؤلف له مسرحية شعرية «حكاية وطن» وحصلت على جائزة المركز الثالث، والتأليف.. وكمخرج حصل على جائزة إخراج مركز أول فى عروض فرقة طلائع الشباب والرياضة ببنى سويف.

مشاوير مصطفى تأخذ غالباً طريق التمثيل، وأحيانا طريق التأليف، وأحياناً أخرى طريق الإخراج.. ولكن كل مشاويره دافعها إخلاص عميق لحبه الكبير.. المسرح.

نور سليمان

ماجد صفوت.. يتفاءل بفتح الباب

يؤمن أن الصعود يبدأ خطوة خطوة، لذلك فهو يصعد السلم بهدوء واثقا من نفسه، متأكداً من أنه سوف يصل لقمته فى يوم من الأيام، إنه الشاب ماجد صفوت عياد الذى مازال يدرس بالفرقة الثالثة بكلية الهندسة جامعة القاهرة، قسم ميكانيكا قوى، والذى يمارس هواياته – القراءة، ونظم الشعر، والتأليف المسرحى، والإخراج – وعلى رأسها التمثيل، ماجد أحد أعضاء فريق الأنبا رويس بالكاتدرائية، وقدم مع هذا الفريق عدداً من المسرحيات منها (لمن القيود، صراع الآلهة، قوس قزح)، كذلك شارك فى العديد من الأعمال الإذاعية المسيحية مثل: أوبريت التوبة، والاستعداد، والجوهر الكريم، وحياة من نور، والنسر الساهر، وقبلة الخائن، وفى مجال الفيديو القبطى ظهر ماجد فى أدوار صغيرة، منها دور جندى رومانى فى فيلم «الشهيد ابسخرون القلينى..» حيث قام بفتح باب الزنزانة ووضع بداخلها ابسخرون الثائر على المعتقدات الوثنية، من هنا أطلق عليه أصدقاؤه «ماجد.. فتح الباب» وهو سعيد بهذا اللقب ويجد فيه تفاؤلا.. فلعل فتحة الباب هذه.. تفتح له أبواب المستقبل.



روبير الفارس

4 أعوام على رحيل أمينة رزق

24 أغسطس يوم لم يتذكره أحد!!

يوم **24** أغسطس الماضى يكون قد مر على رحيل الفنانة القديرة أمينة رزق، أربعة أعوام، منذ رحلت عن عالمنا عن عمر يناهز الثالثة والتسعين عاماً منها **80** سنة وهبتها لفن التمثيل، والذى استمرت تمارسه بكل عشق وإخلاص حتى اضطرتها ظروفها الصحية فى الشهور الأخيرة من عمرها إلى التوقف.

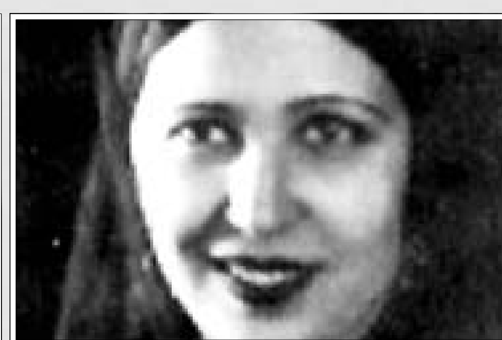
وقد اشتهرت أمينة رزق كممثلة تحمل على كتفيها تاريخاً عريضاً من الأعمال المسرحية والسينمائية التى لا تنسى، والتى شكلت فى مجملها جزءا من وعى الجمهور وذائقته.

ولدت أمينة رزق يوم **15** أبريل **1910** بمدينة طنطا لأسرة بسيطة يعمل عائلها بالتجارة، وعشقت التمثيل والفن من خلال مشاهدتها لسيرك الحلو، الذى كان يقدم فاصلاً تمثيلياً في نهاية عروضه.

وأول صعود لأمينة رزق على المسرح فى الحفلة الختامية لمدرستها وكان عمرها خمس سنوات.

ويورد د. سيد على إسماعيل فى مقال له عن أمينة رزق أن عشقها للمسرح ظل فى تزايد مستمر وكانت خالتها (حبة محمد) تعمل في فرقة منيرة المهدية، وفى يوم من الأيام مرضت حبة فطلب القائمون على المسرحية من الطفلة أمينة رزق أن تؤدى دور خالتها، وبالفعل صعدت إلى خشبة المسرح وأدت دور شحاذة، وقد أثر فيها هذا الدور بشكل كبير وقررت احتراف التمثيل المسرحى، وشجعها المسرحى (قاسم وجدى) ورشحها للانضمام لفرقة يوسف وهبى المسرحية، ووقعت أول عقد مع يوسف وهبى عام **1924**، عندما كانت تعيش بعطفة القاضى حارة الشيخ درغام بشارع محمد على.

وكان البند السادس فى هذا العقد ينص على: «قبول الطرف الأول (يوسف وهبى)، أن يكون مرتب الطرف الثانى (أمينة رزق)، بدون قيمة مدة شهرى سبتمبر وأكتوبر، وبعد ذلك تعين لها الإدارة الماهية بحسب مقدرتها».



وأسفل العقد كتب يوسف وهبى هذه العبارة ووقعت أمينة رزق عليها وهى: «إن المدة التى بدون قيمة هى فى نظير تعليم الطرف الثانى التمثيل».

وقد ختم (أحمد عسكر) بضمان تنفيذ شروط هذا العقد.

وأدت أمينة رزق أول دور لها عام **1925** فى مسرحية «الذبائح» من إخراج عزيز عيد، ونجحت فى هذا الدور نجاحاً ملحوظاً. وقد أثنى عليها العديد من النقاد، كما قالت عنها روز اليوسف : «إنها خليفتى إذا واظبت على الاجتهاد»، وبعد الشهرين حدد لها أجر **4** جنيهات شهرياً، ولم تكن أمينة رزق ممثلة فقط بل كانت أيضاً راقصة، حيث اشتركت مع سيادة فهمى وأنعام فهمى وكريمة أحمد فى جوقة الراقصات.

وفى عام **1930** وأثناء الأزمة الاقتصادية العالمية أرادت فرقة رمسيس السفر فى جولة فنية فى البرازيل، ولكن بطلة الفرقة (زينب صدقى) رفضت السفر فأخذت مكانها أمينة رزق، لتصبح البطلة الأولى (بريمادونة مسرح رمسيس) منذ هذا التاريخ، حيث قامت ببطولة أعظم مسرحيات فرقة يوسف وهبى.

وبعد توقف فرقة رمسيس، وفى عام **1946** انضمت أمينة رزق إلى «الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى» ومثلت معها مسرحيات: شارع البهلوان، زواج كامل، سلك مقطوع، مجنون ليلى، المروحة، العباسة، مشغول بغيرى، الأب ليبونار، بناقص واحد، وانضمت بعد ذلك للفرقة القومية وظلت بها حتى أحيلت للمعاش عام **1971**.

واشتهرت فيما بعد بأدوار الأم، وأنتجت أول فيلم من إنتاجها (ضحايا المدينة) من تمثيل يحيى شاهين، زكي رستم، وإخراج نيازى مصطفى، عن قصة ليوسف وهبى. أما أول فيلم ناطق شاركت فيه أمينة رزق، فكان (أولاد الذوات) وقد أخذت فيه البطولة من بهيجة حافظ التى تشاجرت مع محمد كريم فى باريس أثناء التصوير، فسافرت أمينة رزق بدلاً منها للقيام بالبطولة مجاناً، تبعاً لعقدها مع مسرح رمسيس، بجانب الممثلة الفرنسية كوليت درافيه وسراج منير وحسن البارودى.

وفى أربعينيات القرن الماضى كونت الفنان أمينة رزق شركة للإنتاج السينمائي بمشاركة أحمد بدرخان، وحلمى رفلة، وعبد الحليم نصر، باسم (الفنانين المتحدين).

وعرف عن الفنانة الراحلة أمينة رزق أنها لم تتزوج ولكن كُتب كتابها على أحد ضباط الجيش، وهو الملازم (على وهبى) بعد ضغوط من والدتها وأسرتها بمساعدة صديقتها (زينب صدقى) حتى توافق، وفى ذكرياتها التى سجلها المركز القومى للمسرح ذكرت الفنانة الراحلة أنها طلقت نفسها منه فيما بعد ولم يتم الزفاف، وأصرت فيما بعد على عدم الارتباط.

مذكرات بخط أمينة رزق

وعن علاقتها بالفنان يوسف وهبى تقول:

«أنا كنت طلعت إشاعة إن أنا باحب يوسف وهبى، وقال علشان كده أنا ما بتجوزش علشانه، الحقيقة ما حدش يعرفها.. فعلاً أنا بعز يوسف وهبى، وبقدّره كفنان وكإنسان ربانى زى أبويا وزى أستاذى وزى كل حاجة، انما الناس فسرت – للأسف – ألعاطفة بتاعتى دى والود ده على إنه لازم يكون عاطفة غرام، والحقيقة لأنه ده السؤال الدائم اللى بيسألوهولى دايماً، فأنا بقول لحضرتك :ده ود واحترام وتقدير ليوسف وهبى، إنما العاطفة الغرامية من ست لراجل لأ، دى معدومة بالنسبة لى، وبقولها بصراحة ده اتجوز على إيدى أربع مرات».

رحم الله أمينة رزق التى مر على وفاتها أربع سنوات، ولم تحيي ذكراها كرائدة عظيمة وممثلة قديرة أية مؤسسة فنية أو إعلامية!!!

محمد أمين عبد الصمد

ذاكرة المسرح

فرقة أوبرا ملك

قامت بتأسيسها المطربة ملك محمد والشهيرة بـ «مطربة العواطف» عام 1940 لتقديم الأوبريتات الغنائية من تلحينها وغنائها، وذلك ايمانا منها بأن فن الأوبريت أرقى وأقوى تأثيراً من الأغنية الفردية، وقد اتخذت من منيرة المهدية (سلطانة الطرب) قدوة ومثالا حيث نجحت منيرة المهدية من خلال الفرقة التي كونتها في تقديم مجموعة من الأوبرات العالمية والمعربة بالإضافة إلى الأوبريتات المؤلفة.

بدأت المطربة ملك نشاط فرقتها فى فترة كساد المسرح المصرى والمسرح الغنائى بصفة خاصة؛ نظرا لازدهار السينما وجذبها للجمهور، وللقيود التي يعانى منها المسرح ومن بينها قيود الإضاءة فى فترة الحرب العالمية الثانية، ففى هذه الفترة توقفت فرق كثيرة عن العمل؛ من بينها فرقة منيرة المهدية، كما تعثرت بعض الفرق وضعف نشاطها؛ ومن بينها فرقة على الكسار، ومع ذلك نجحت «ملك» فى جذب الجمهور المعجب بصوتها، والمطربة ملك (1901 – 1983) بدأت حياتها الفنية كمطربة تخت، ثم تحولت إلى ملحنة ومطربة وممثلة بالمسرح الغنائى، وقد بدأت مشوارها الفنى عام 1923 كمغنية بمدينة طنطا، ثم ظهرت فى العام التالى بحفلات غنائية بمسرح حديقة الأزبكية وكازينومونت كارلو بروض الفرج، وفى عام 1926 انضمت إلى فرقة أمين صدقى بمسرح سميراميس (بشارع عماد الدين)، وقامت ببطولة مسرحية «مملكة العجايب»، وفى أواخر العشرينيات استأجرت كازينو البوسفور بميدان محطة مصر، وقدمت عليه يوميا برنامجا يتضمن وصلات غنائية من تلحينها وغنائها وفقرات من الرقص والفكاهة والمونولوج، ثم استأجرت احدى الصالات بالإسكندرية لتقدم برنامجها فى فترة الصيف، وقد اعتزلت الغناء فى الفترة من عام 1933 وحتى عام 1939 ثم عادت لتأسيس فرقتها عام 1940.. نجحت المطربة ملك فى تطوير ألحانها المسرحية، وحول أسلوبها فى التلحين والتوزيع الموسيقى قالت: «رأيت أن الأوبريت كان يلحن فى الأصل بآلات النفخ فقط وهى الآلات النحاسية، مما لا يتفق وهذا الفن الرقيق الذى يحتاج إلى جو موسيقى يتفق ورقته، لكننى عندما بدأت عام 1940 في تلحين الأوبريتات استخدمت الآلات الوترية كلها، ثم أدخلت الناي ولم يكن موجوداً من قبل».





■ يحيي شاهين

■ عبد الوارث عسر

قدمت الفرقة خلال فترة ازدهارها وتوهجها (1940 – 1954) 32 أوبريتًا من أهمها: [illegible]ة، بترفلاى، بنت بغداد (تأليف : بيرم التونسي)، جواهر، عروس النيل، طباخة بريمو، سفينة الغجر، (تأليف : محمود تيمور)، بنت الحطاب، عمرو بن العاص، بيت الشيطان، درية (تأليف عبد الحميد كامل)، كليوباترة (تأليف : أحمد شوقى)، الطابور الأول (تأليف : عثمان أباظة)، سهام (تأليف : عباس علام) روميو وجولييت (ترجمة : صالح جودت، والسيد بدير)، ومن المسرحيات الغنائية الأخرى التى قدمتها العقد الفضى، أول حب، حاوى أفرنجى، الطابور الخامس، فاوست، كيد النسا، زينة، شيرين، ليالى شهرزاد، بنت السلطان، سعدية، الأميرة والمملوك.

قام باخراج عروض الفرقة الفنانون زكى طليمات، السيد بدير، فؤاد الجزايرلى، حسن حلمى، سيد زيادة، عبد الوارث عسر، عبد العليم خطاب، منسى فهمى، فرج النحاس، وشارك فى بطولة هذه الأوبريتات بجانب المطربة ملك كل من الفنانين حسين صدقى، فؤاد الجزايرلى، إحسان الجزايرلى، عباس البليدى، محسن سرحان، يحيى شاهين، كامل أنور، سيد سليمان، فوزية حجازى، أحمد راضي، السيد بدير، محمد بهجت، سعيد الأسيوطى، عبد المنعم إسماعيل، عبد العزيز حجازى، حسن حلمى، عبده يوسف، صلاح نظمى. .شيدت «ملك» مسرحا لفرقتها عام 1941 (خلف سينما استوديو مصر بشارع عماد الدين) وافتتحته عام 1942 بأوبريت عروس النيل، وقد أصيب المسرح بتلفيات أثناء حريق القاهرةيناير 1952 ولكنها استطاعت إجراء الإصلاحات واستئناف النشاط فى أكتوبر1952 بأوبريت «سعدية»، ولكنها اضطرت إلى التوقف عن العمل عام 1954 نظرا لعجز الموارد المالية وارتفاع أجور الفنانين.

حاولت «ملك» بمساعدة زوجها الأخير الكاتب محمد السيد سليمان إعادة تكوين الفرقة عام 1957، وقدمت أوبريت «فتاة من بورسعيد»، وفى عام 1959 قدمت أوبريت «نور العيون» من تأليفه أيضا ولكنها لم تستطع تحقيق النجاح أو الاستمرارية.

د. عمرو دواره

مجرد بروفة

أصابعنا.. وأصابعهم!

أول شيء فكرت فيه بعد مشاهدة عرض «الحائط» لفرقة مسرح الأصابع الجورجية هو الذهاب مباشرة إلى دكان الأسطى عبد السميع الحلاق وإشعال النار فيه وفى صاحبه ،إذا كان متوفراً!

وحتى لا تظننى عدوانياً أو متطرفاً أو أى شيء من هذا القبيل، وتتأكد أن هذا الأسطى يستحق «الحرق» أقول لك إننى ظللت طوال عمرى مقتنعاً بفحوى اللافتة التى يعلقها على واجهة دكانه وكتب عليها بالخط العريض «صالون الأصابع الذهبية» وتأكدت قناعتى حينما قرأتها بالإنجليزية «جولدن فينجر» وكنت أستسلم له أسبوعياً، باعتباره صاحب أصابع ذهبية ليعبث فى شعرى ما شاء له أن يعبث، وكانت النتيجة كما ترى - انظر الصورة - بل إن الأمر تجاوز سطح الرأس إلى ما هو أعمق من ذلك بكثير.. يمكنك التأكد إذا قابلتنى وجهاً لوجه وإن كنت لا أنصحك بذلك.

ظللت طوال عمرى مقتنعاً - رغم التصحر الذى أصاب الرأس وما تحته - أن لا أحد مثل الأسطى «عبد السميع» يمتلك أصابع ذهبية، حتى ذهبت - فى لحظة تنوير - إلى دار الأوبرا وشاهدت عرض افتتاح المهرجان التجريبى لأخرج مصدوماً فى هذا الأسطى المجرم.

ولكى لا تظلم عبد السميع فلابد أن تعرف أن لهذا الرجل مستنسخات كثيرة وبصفة خاصة فى مسرحنا.. المسرح المصرى يعنى، وليس الجريدة ؛ وإن كانت لا تخلو هى الأخرى من مستنسخات عبد السميع «وآدى الله وآدى حكمته»!

الأصابع الذهبية التى ظننتها لفنانينا من الحلاقين وغيرهم، اكتشفت أنها لا تصلح، حتى لأن تكون «صوابع زينب» التى تنسب زوراً للحلوى.. من الممكن أن تكون «صوابع كفته» لكن عليك قبل تناولها، وإمعاناً فى الاحتياط، أن تطلب الإسعاف، والأفضل أن تذهب بنفسك إلى المستشفى وتأكلها هناك؛ لأنه لا أحد يضمن المرور فى شوارع القاهرة العامرة!!

عرض «الحائط» ..الصدمة التى جاء بها د. فوزى فهمى رئيس المهرجان، درس لكل مدعى التجريب.. درس فى كيفية الإتقان والتفانى والتعب على الفن، والتدريب الذى لا يعرف الرحمة.. درس لأولئك الذين يقدمون شقلباظات وحركات قرعة لا تقول شيئاً ويدعون أنهم يقصدون الجماليات لذاتها، ويطلبون منا ألا نبحث عن مغزى أو معنى أو أى شيء من هذا القبيل.

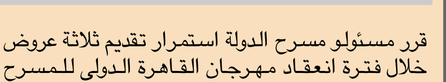
لقد جرب هؤلاء الأولاد الذين لا علاقة لهم بمهنة الحلاقة وقدموا لنا عرضاً بأصابعهم - أصابعهم فقط - وشاهدنا بشراً يتحركون.. وعلاقات حميمة حيناً ومحتدمة حيناً آخر.. شاهدنا دنيا كاملة... صراعات وحروباً.. محبة وكراهية.. أحلاماً مجهضة.. وأخرى فى سبيلها إلى التحقق..

الأصابع تتحرك فتصنع كل هذه العوالم.. تتحرك بحساب دقيق ووفق خطة لا تخر المياه ، فتشكل ما يجعلنا نتحسس أنفسنا ونقول «حلم ولاّ علم» .. ونظل مشدوهين مبهورين غير مصدقين أن ما يحدث أمامنا يحدث بالفعل.. إبداع لم يرد على بالنا ولا اقترب منه خيالنا المسجون فى حجرة متر × متر، يأبى أن يغادرها مكتفياً بالممكن والمتاح ،وحتى لو غادرها أحياناً يغادرها إلى الفراغ.. الفراغ ولا شيء سواه.

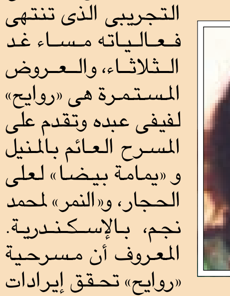
بعد أن شاهدت هذا العرض الساحر البديع أطلقت هذه الصيحة بصوت أوبرالى - لأننى كنت فى الأوبرا - ولا أظن أن أحداً سمعها: منك لله يا عبد السميع.. إنت والحلاقين اللى زيك!!

■ يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

مسرحنا MASRAHONA
الاثنين 2007/9/10
السنة الأولى ــ العدد التاسع

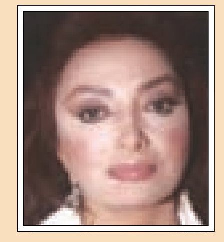


قرر مسئولو مسرح الدولة استمرار تقديم ثلاثة عروض خلال فترة انعقاد مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى الذى تنتهى فعالياته مساء غد الثلاثاء، والعروض المستمرة هى «روايح» لفيفى عبده وتقدم على المسرح العائم بالمنيل و «يمامة بيضا» لعلى الحجار، و«النمر» لمحمد نجم، بالإسكندرية. المعروف أن مسرحية «روايح» تحقق إيرادات يومية مرتفعة، وتقرر استمرارها حتى بداية شهر رمضان الكريم لتعود مرة أخرى مع أول أيام عيد الفطر.



■ فيفى عبده

بعد أن تسببت الفنانة نبيلة عبيد فى توقف بروفات العرض المسرحى «إيفيتا» الذى كان مقررا تقديمه على المسرح القومى منذ عدة شهور من إخراج سمير العصفورى؛ وذلك لانشغالها بعدة أعمال أخرى وسفرها لأكثر من دولة خارج مصر.. عادت نبيلة عبيد للاتصال بأشرف زكى رئيس البيت الفنى للمسرح مرة أخرى مؤكدة رغبتها فى إعادة بروفات العرض وتقديمه فى الموسم الشتوى القادم.



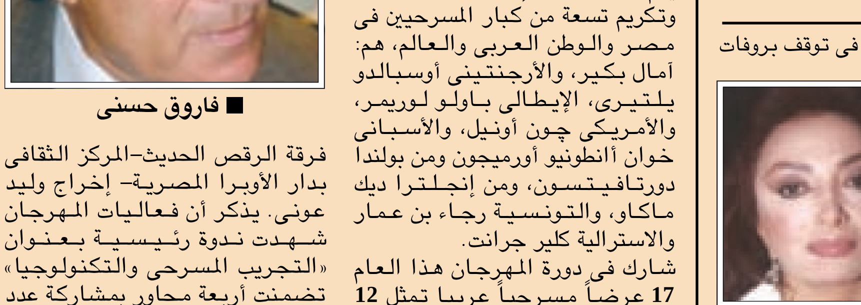
■ نبيلة عبيد

غداً ..إعلان جوائز الدورة 19 للمهرجان التجريبى

يشهد الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة ود. فوزى فهمى رئيس مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، فى الثامنة من مساء غد، حفل ختام الدورة التاسعة عشرة من المهرجان والذى بدأت فعالياته فى الأول من سبتمبر الحالى.

يتم خلال الحفل إعلان جوائز الدورة وتكريم تسعة من كبار المسرحيين فى مصر والوطن العربى والعالم، هم: آمال بكير، والأرجنتينى أوسبالدو يلتيرى، الإيطالى باولو لوريمر، والأمريكى چون أونيل، والأسبانى خوان أنطونيو أورميجون ومن بولندا دورتافيتسون، ومن إنجلترا ديك ماكاو، والتونسية رجاء بن عمار والاسترالية كلير جرانت.

شارك فى دورة المهرجان هذا العام 17 عرضاً مسرحياً عربيا تمثل 12 دولة وقدمت 35 دولة أجنبية 46 عرضاً مسرحياً، بجانب 22 عرضاً مسرحياً مصريا اختارت لجنة المشاهدة منها عرضين فقط لتمثيل مصر فى المسابقة الرسمية هما «كلام فى سرى» إنتاج هيئة قصور الثقافة، و«لو تكلمت الغيوم» من إنتاج





■ فاروق حسنى



■ فوزى فهمى



■ كارين فريكر

فرقة الرقص الحديث-المركز الثقافى بدار الأوبرا المصرية- إخراج وليد عونى. يذكر أن فعاليات المهرجان شهدت ندوة رئيسية بعنوان «التجريب المسرحى والتكنولوجيا» تضمنت أربعة محاور بمشاركة عدد من النقاد والمتخصصين وأساتذة المسرح فى العالم والوطن العربى، إضافة إلى عقد مائدة مستديرة حول «الدراما، العرض المسرحى، والوسائط الرقمية».

وعلى هامش المهرجان شهدت قاعات المجلس الأعلى للثقافة صباح الخميس الماضى، ورشة عمل خاصة للمسرح الرقمى أشرف على تنظيمها ومتابعتها أعضاء هيئة التدريس بمعهد الفنون المسرحية الذين حصلوا على الدكتوراه فى تخصصات المسرح الرقمى من جامعات أوربا.

قدمت دورة هذا العام، تسعة عشر كتاباً جديداً للمكتبة المسرحية من أحدث الكتب العالمية المترجمة للعربية فى مختلف مجالات الفن المسرحى.

يبدأ حفل الختام الذى يقام فى المسرح الكبير بدار الأوبرا المصرية بعرض فنى قصير للمخرج خالد جلال، ديكور حازم شبل، موسيقى هيثم الخميسى؛ ينتهى بتقديم جوائز المهرجان على خشبة المسرح. تقوم الكاتبة والناقدة الأيرلندية كارين فريكر «رئيس لجنة التحكيم» بإعلان توصيات اللجنة وحيثيات منح الجوائز. وينتهى الحفل بتقديم العرض المسرحى الفائز بجائزة المهرجان فى دورة هذا العام.

■ عادل حسان

كوميديا شامية اعتصرت «ليزيستراتا.. والمجلس القومى للسيدات»



على مسرح الحمراء التابع للمسرح القومى السورى والذى يديره الفنان «نضال سيجرى» قدم المعهد العالى للفنون المسرحية بالتعاون مع مديرية المسارح والموسيقى مشروع تخرج طلاب السنة الرابعة «برلمان النساء» عن كوميديات أريستوفانيس، نص وإخراج رمزى شقير... وقع اختيار المخرج على نصى «ليزيستراتا» المكتوب عام 413 قبل الميلاد، والذى يعالج قرار النساء بإيقاف العلاقة العاطفية مع الرجال لحين اتخاذهم قرار وقف الحرب بين أثينا وإسبرطة، و«المجلس القومى للسيدات» التى كتبها عام 392 قبل الميلاد وعالج فيها قرار المرأة الإمساك بالسلطة لإصلاح المجتمع، ليصنع من خلالهما عرضه الجديد «برلمان النساء» فى إطار كوميدى يسخر من الحرب ومآسيها ودمارها.

يقول رمزى شقير مخرج العرض: «فى عرضنا هذا قررنا اللعب فقط، قررنا الضحك والسخرية من الحرب، لعلها تخجل من سخريتنا وضحكنا ولعبنا وتهاجر بلا عودة لأننا قررنا البقاء رغما عنها... شارك بالتمثيل فى هذا العرض جمال المنير، سامى نوفل، كنعان العشعوش، آلاء عفاش، مورهينا، إيفا حاج بك، محمد عمار العكه، رنا ريشه، ميريانا المعلولى، هانى الأطرش، دانيال الخطيب، خالد مزهر، وسوزان سلمان، الموسيقى لمحمد آل رشى، إضاءة ماهر الهربش، سينوغرافيا بيسان الشريف، ديكور عزت فواز.

■ سوريا: محمود الحلوانى

بطل «عيب إحنا فى كنيسة» يتحول من كاهن إلى خادم!

مينا اثناسيوس مخرج فريق الأنبارويس المسرحى، قام بتغيير الشخصية الرئيسية فى مسرحيته «عيب إحنا فى كنيسة» من كاهن إلى أحد خدام الكنيسة، وذلك بعد اعتراض كهنة كنيسة العذراء والأنبا بيشوى راعى الفريق على جرأة النص، ابتداء من اسمه ووصولا إلى شخصيته الرئيسية: الكاهن بولس الذى يحب ويتزوج ثم يتعرض لمكيدة تقف به على أبواب السجن... مسرحية «عيب إحنا فى كنيسة» تعرض الخميس 20 سبتمبر الحالى على مسرح الأنبارويس بالكاتدرائية الكبرى بشكلها الجديد، وبعد أن أصبح بطلها «سامى» خادماً فى الكنيسة بينما تحول الكاهن بولس إلى شخصية ثانوية تكتفى بتقديم النصائح والعظات.

■ روبير الفارس

التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر